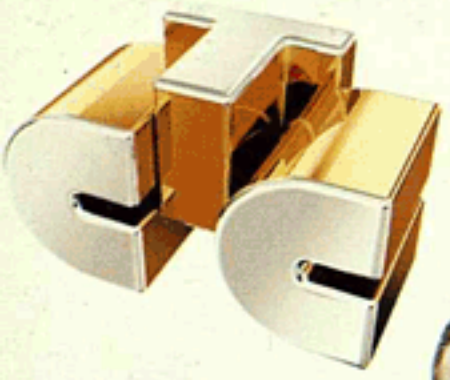
1-2009
05

ИСКУССТВО КИНО



первый развлекательный

КИНО 21:00

Большой Куш

Люди в чёрном - 2

КИНОКОМПАНИИ «ДВАДЦАТЫЙ ВЕК ФОКС»
И «ГЕМИНИ ФИЛЬМ» ПРЕДСТАВЛЯЮТ

ОТ РЕЖИССЕРА «ГЛАДИАТОРА»

ЦАРСТВО НЕБЕСНОЕ

ВО ВСЕХ КИНОТЕАТРАХ С 5 МАЯ

©2004 Twentieth Century Fox

ЛУЧШИЕ МАТЕРИАЛЫ 2004 ГОДА

3

Сергей Анашкин

Дольняя чаша

Рецензия на фильм Ким Ки Дука «Весна, лето, осень, зима... и снова весна»

12

Юрий Арабов

Доктор Живаго

Фрагменты сценария по мотивам прозы Бориса Пастернака

14

Анатолий Васильев:

«Я — фотолюбитель»

О природе фотоизображения

Беседу ведет Зара Абдуллаева

5

Дмитрий Комм

Горячая жажда вечности

Эссе о связи сексуальной революции и мистики

11

Владимир Мирзоев

Артхаус, в котором живет Микки Маус

Эссе о взаимопроникновении авторского и коммерческого в современной культуре

6

Татьяна Москвина

Шутник

Опыт эстетической атрибуции В.Жириновского

4

Николай Пальцев

ММ: от имиджа к символу

Послесловие к книге Нормана Мейлера «Мэрилин. Биография»

10

Сергей Осипьян

Индустрия самообслуживания

О скрытых механизмах рекламного бизнеса

Беседу ведет Елена Кутловская

11

Григорий Померанц

Главный разум

Эссе о духовной альтернативе здравому смыслу

8

Анатолий Прохоров

Телевидение: смутный субъект желаний

Концептуальный взгляд на новые функции ТВ

Беседу ведет Жанна Васильева

2

Сергей Радлов

Ушебти

Сценарий

Александр Роднянский

Постановщики телевизионной реальности

Статья о социальном моделировании на телевидении

Лидеры были определены тайным редакционным голосованием.
Список лауреатов публикуется в алфавитном порядке.
Для достижения максимально объективного результата материалы штатных сотрудников «ИК» в номинации не участвовали.

❑КИНОПРОЦЕСС-2004: СМЕНА ВЕХ **ИТАК, ДЕНЬГИ ЕСТЬ, ЗРИТЕЛИ ЕСТЬ, ДАЖЕ ЗАПАДНЫЕ КОПРОДЮСЕРЫ ЕСТЬ. А КОНКУРЕНТОСПОСОБНОГО ПОТОКА КИНО НЕТ** *ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ* **❑«ДЕТИ АРБАТА» — СОВСЕМ ДРУГОЙ РАЗГОВОР МОЩНАЯ СТИХИЯ ДЛЯЩЕГОСЯ АПОКАЛИПСИСА ПОДМИНАЕТ ПОД СЕБЯ ДАЖЕ САМЫХ РАЗДРАЖЕННЫХ КРИТИКОВ** *СЛАВА ТАРОЩИНА* **❑КУЛЬТУРА ХАМСТВА И ТЕЛЕВИЗОР: ВСЕ КАК В ЖИЗНИ РАЗУМЕЕТСЯ, СКУКОЖИВАНИЕ СОДЕРЖАНИЯ ПРИ СЕМ ПРОДОЛЖИТСЯ, НО ПОКУПАТЬ ВРЕМЯ ДЛЯ ПРОФУРСЕТОК, ИЗОБРАЖАЮЩИХ ПЕНИЕ, СТАНЕТ НАКЛАДНО** *ВЯЧЕСЛАВ ГЛАЗЫЧЕВ* **❑МАРИО БАВА — КИНО, КАКИМ ОНО ДОЛЖНО БЫТЬ МЫ ВСЕ ЕГО СМОТРЕЛИ, НО — В ФИЛЬМАХ ДРУГИХ РЕЖИССЕРОВ** *ДМИТРИЙ КОММ* **ТРУС НЕ ИГРАЕТ В КИНО НЕТ, АНЕКДОТ И ДЕМОКРАТИЯ НЕСОВМЕСТИМЫ. НАДО ВЫБИРАТЬ ЧТО-ТО ОДНО** *АНДРЕЙ КРАСНЯЩИХ* **❑КАК ПРОДАТЬ СВОЕ «Я» КОММЕРЧЕСКОЕ ВЕЩАНИЕ НУЖДАЕТСЯ В ПРОСВЕЩЕНИИ НЕ БОЛЬШЕ, ЧЕМ КУРИЦА В ЯИЧНИЦЕ ИЛИ ЯГНЕНОК В ШАШЛЫКЕ** *СЕРГЕЙ МУРАТОВ* **❑СЧАСТЛИВЧИК ЕЖОВ НО, СВЕРКАЯ ЛАУРЕАТСКИМ ЗНАЧКОМ НА ЗАВИСТЬ ЗАВИСТНИКАМ, СПРАВЛЯЯ МНОГОЛЮДНЫЙ ЮБИЛЕЙ В СЕМЬДЕСЯТ ЛЕТ, ОН ОТЛИЧНО ЗНАЛ... ЧТО ЕСТЬ ВЫСШИЙ СУД, ОТКУДА НЕРАЗЛИЧИМЫ ВСЕ НАШИ ИМЕНА И ЗВАНИЯ** *НАТАЛЬЯ РЯЗАНЦЕВА* **❑КРУТЫЕ ВИРАЖИ МЫСЛИ ТРЕБУЮТ ОГРАЖДЕНИЙ ...ДА, Я САМА ВИДЕЛА ТАКОЕ КИНО, ГДЕ РАЗГОВАРИВАЛИ ПОМИДОРЫ-УБИЙЦЫ** *ЭЛЬФРИДА ЕЛИНЕК*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №2/05

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5

Секс есть — эротизма никакого
Кинопроцесс-2004

РЕПЕРТУАР

27

СЛАВА ТАРОЩИНА
Помнить о Сталине
«Дети Арбата», режиссер Андрей Эшпай
«Московская сага», режиссер Дмитрий Барщевский

32

АНДРЕЙ А.ЭШПАЙ
«Сохранить себя сегодня не легче, чем в 30-е»
Беседу ведет Жанна Васильева

40

АНЖЕЛИКА АРТЮХ, ДМИТРИЙ КОММ
«Дом летающих кинжалов», режиссер Чжан Имоу

46

НИНА ЦЫРКУН
Зазубренное лезвие
«Ярмарка тщеславия», режиссер Мира Наир

КОММЕНТАРИИ

51

ВЯЧЕСЛАВ ГЛАЗЫЧЕВ
Апология телезрения

ИМЕНА

57

ДМИТРИЙ КОММ
Повелитель иллюзий
О творчестве режиссера Марио Бавы

РАЗБОРЫ

69

ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ
Что случилось с vérité?
Амстердам-2004

77

АНДРЕЙ КРАСНЯЩИХ

Играем в кино

Персонажи культового кино в детских играх и анекдотах

M E D I A

87

СЕРГЕЙ МУРАТОВ

Вверх по лестнице, ведущей вниз

Предисловие к знаменитому эссе Гюнтера Андерса

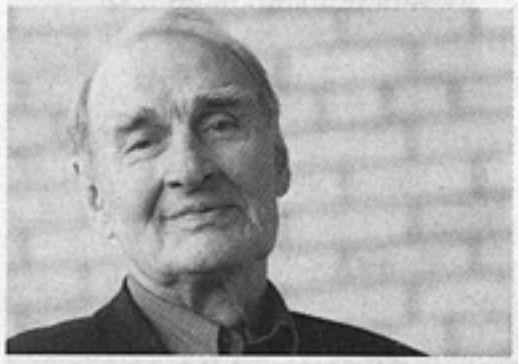
90

ГЮНТЕР АНДЕРС

Мир как фантом и матрица

Философские размышления о радиовещании и телевидении

П У Б Л И К А Ц И И



101

Н.РЯЗАНЦЕВА

Памяти долгой счастливой жизни

Воспоминания о кинодраматурге Валентине Ежове

108

В.ЕЖОВ, А.ГЛАЗКОВ

Акрихиновый бал

Синопсис

123

ЭЛЬФРИДА ЕЛИНЕК

Прыжок

Эссе

Ч Т Е Н И Е

131

ЗАХАР ПРИЛЕПИН

Патологии

Фрагменты романа

S U M M A R Y

175

Дорогие читатели!
Приносим вам свои извинения за недопустимое опоздание. Обстоятельства оказались сильнее нас: закрылась типография, в которой журнал печатался много лет. Сейчас мы делаем все возможное, чтобы войти в график, и надеемся на ваше понимание.

Редакция «ИК»

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

«Время жатвы»,
режиссер
Марина Разбежкина

Секс есть — эротизма никакого

КИНОПРОЦЕСС -2004

Даниил Дондурей. Ежегодно в одном из первых номеров журнала мы делаем, как мне кажется, важную работу — предлагаем нашему читателю пусть не однозначный, но фокусированный взгляд на процессы, идущие в российском кино. Авторы, зрители, деньги, идеология, технологические возможности, коммерческие отношения с рынком телевидения, DVD, эстетическое качество создаваемой продукции — каждое свойство, каждый фактор бытования кинематографа чрезвычайно влияет на все другие его стороны.

Я хочу обратить ваше внимание на несколько тенденций 2004 года, которые мне как социологу представляются характерными.

Первое, что важно. В нашей стране действительно появился новый, уже достаточно развитой рынок киноиндустрии, чего практически не было почти все 90-е годы. Он отсутствовал просто потому, что в кинотеатрах не было зрителей. А следовательно — живых, небюджетных денег, необходимых для развития собственной индустрии. Не было тогда и профессиональных навыков у продюсеров. В завершившемся году запустился наконец естественный и полноценный экономический механизм существования нашего кинематографа. Он принес около двухсот семидесяти миллионов долларов дохода только в кинотеатрах. С 1998 года сборы увеличились в тридцать пять раз, это фантастический рост. Запущенный механизм касается ведь не только театрального проката, он определяет количество снимаемых фильмов, величину свободных средств, возможности продюсеров, отношения с государством, внешним рынком и многое другое.

Второй важный момент: появление негосударственных мейджоров. Их представления о кино, про что они хотят снимать фильмы, предпочитают ли они фестивальный артхаус или коммерческий мейнстрим — все это становится определяющим. У нас сегодня уже есть несколько действительно мощных производителей, контролирующих большие бюджеты. Эрнст и Максимов, Дишдишян, Грибков инвестируют в отечественное кино больше денег, чем Швыдкой с Голутвой. Один только фильм Николая Лебедева «Волкодав из рода Серых Псов» стоит более десяти миллионов долларов. Я не говорю о других блокбастерах, которые в большом количестве уже запущены в производство для театрального и телевизионного рынков. И, что особенно важно, это все не бюджетные деньги.

Продюсер теперь важнейшая фигура в связи с самой природой своей деятельности. Он решает, кто режиссер, каким будет сценарий, кто исполнители главных ролей, в конечном счете утверждает все — от бюджета до стилистики.

Третий момент: идет мощная сегментация зрительских аудиторий. Еще недавно у нас были в основном «советские» зрители, которые, правда, почти не ходили в кинотеатры, и немного — буржуазных, постсоветских, которые

устремлялись в новые долби-залы смотреть продукцию Голливуда. Сегодня все не так просто. Появились, скорее, выделились из среды новых кинозрителей две большие группы: знатоки статусного потребления модного во всем мире кино, а также очень богатая и влиятельная публика — тинейджеры из состоятельных семей. Именно они, кроме прочего, определили результаты ошеломляющего проката «Ночного Дозора».

Про эту аудиторию сейчас все продюсеры серьезно думают. Для нее предназначен и второй блокбастер года — «Личный номер». Из аморфной непроваренной массы зрителей постепенно начинают выделяться некие зрительские сословия, у каждого из которых свои смысловые ориентиры, энергетические пристрастия, эстетические взгляды. Мы их, конечно, в точности не знаем — ни продюсеры, ни тем более государство столь необходимые исследования пока не ведут. Может быть, ситуация тут изменится через несколько лет, когда в кино пойдут совсем большие деньги. Но естественный процесс дифференциации публики пошел. Теперь это уже не две, а минимум пять потенциальных аудиторий.

Четвертый момент — не менее важный. Если вы сравните экономические, стилевые и прочие характеристики таких заметных картин минувшего года, как «Водитель для Веры», «Папа», «Долгое прощание» или «Русское», с лучшими сериалами — «Штрафбат», «Диверсант», «Дети Арбата», «Курсанты», вы не увидите разницы. Завершилось десятилетнее разведение: сериал — это очень дешево, очень быстро, очень плохо и для бедных, а настоящее искусство (имеется в виду артхаус) — это для понимающих, но тоже бедных. А вот новые блокбастеры — для богатых, но не понимающих, мейнстрим — для... Подобные старые схемы зрительских размежеваний были в последний год отменены или поменялись местами, трансформировались. Рейтинговые сериалы теперь по ресурсам, стилистике, мастерству не отличаются от фильмов знакомого нам с детства квазисоветского кино, к коим я отношу самую заметную часть годовой продукции, включая обласканную картину «Свои», — это все свое родное. Таковы процессы эстетического наследования.

И, наконец, пятый момент. Я отмечаю кризис авторского кино у молодых. Они либо смотрят на нашу жизнь глазами членов жюри фестивалей в Роттердаме и Оберхаузене, либо буквально с пеленок соблазняются — закупаются — мейнстримом и движутся в сторону шоу-бизнеса.

Елена Стишова. Плохо-бедно, но все-таки в рынке живем. Артхаус никто не заказывает, ни публика, ни продюсеры тем более. Но не живет село без праведника. Среди молодых объявился режиссер с настоящими артхаусными наклонностями — это Павел Руминов, постановщик блистательной по выдумке экспериментальной картины «Ключевое действие» («Dead line»). Талантливый человек, яркая индивидуальность. Кстати, он принимал участие и в проекте «Одиночество крови». Если Дишдишян заметил Руминова, то дело будет.

Д.Дондурей. Хотя я не знаю этого достоверно, но мне сказали, что три режиссера — Буслов, Месхиев и Учитель — бьются за сценарий Сергея Радлова «Ушебти», который был опубликован в нашем журнале. За всеми стоят разные продюсерские компании. И все-таки я не видел в авторском кино, за исключением такой молодой без кавычек кинематографистки, как Кира Георгиевна Муратова, по-настоящему серьезных, идущих поперек мейнстрима произведений. «Богиня», «Рагин», «4»... Меня огорчило отсутствие оригинальных эстетических идей, содержательного бунтарства, мощи, желания сказать нечто неизвестное, противостоять жанровым и ценностным канонам 90-х, поломать их, наконец. На мой взгляд, в фильмах молодых вообще нет или почти нет современной жизни — той новой реальности, в которой на самом деле живут их зрители. Или она там сильнейшим образом мистифицирована. Можно объяснить себе почему их отцы — Народные артисты России — все, кроме Муратовой и Абдрашитова, не снимают картины из «нового времени». Они его, давайте честно это признаем, просто не понимают. Или — ненавидят. Но почему молодые люди так не любят нынешние живые реалии — мне непонятно.

«Рецепт колдуньи», режиссер Татьяна Воронецкая

Итак, деньги есть, зрители есть, даже потенциальные западные копродюсеры есть. Гигантские возможности телевидения тоже есть, а конкурентоспособного потока кино нет.

Лев Карахан. Я не согласен, что артхауса нет.

Д.Дондурей. Ну и отлично. Для этого и говорим.

Л.Карахан. Если считать, что артхаус — это только «Рагин», «Богиня» и «4», то, конечно, артхауса немного. Но, по-моему, к артхаусу в нашем прокате относятся и «Свои», и «Мой сводный брат Франкенштейн», и «Шиza». Это не большое коммерческое кино, это все артхаус.

Нина Цыркун. «Франкенштейн» — артхаус? Тогда, может быть, вы определите, что это такое — артхаус?

Л.Карахан. Нет нужды брать на себя такую ответственность. Артхаус и мейнстрим — давно работающие в американской дистрибьюции маркировки картин. И означают эти маркировки только одно — форму проката. Артхаус — ограниченный прокат и небольшое количество экранов (копий), а мейнстрим — широкий прокат и большое количество экранов (копий). Всё.

Н.Цыркун. Получается — принадлежность к артхаусу определяется кассой?

Л.Карахан. И кассой тоже. Просто касса — это вторичный показатель по отношению к количеству экранов. «Ночной Дозор» собрал много больше, чем «Личный номер», но по количеству копий (за 300) и то и другое по российским меркам — мейнстрим. А у «Своих» — гораздо более скромные прокатные амбиции, и в наших условиях это никакой не мейнстрим.

Д.Дондурей. Есть еще «Русское»...

Л.Карахан. Это артхаус или массовое кино?

Д.Дондурей. Авторы хотели сделать массовое, просто не сумели.

Л.Карахан. Если сравнивать «Русское» и другие уже названные картины с блокбастерами типа «Личного номера» и «Ночного Дозора», то они, что называется, по другую сторону баррикад. Это более скромное кино.

Нина Зархи. Но какие-нибудь «Мосты округа Мэдисон» — это тоже более скромное кино, чем «Звездные войны». Однако это мейнстрим, мейнстрим не сводится к блокбастерам.

Л.Карахан. Правильно. Мейнстрим, конечно же, неоднороден. Да и артхаус

бывает разный. Бывает, к примеру, артхаус экспериментальный, вроде фильмов Уорхола, которые вообще сделаны для узкого круга изощренных ценителей.

Евгений Гусятинский. Я для себя уже не делю кино на артхаус и мейнстрим. Такие критерии, по-моему, в мировом масштабе больше не работают. Пора и нашим кинематографистам, а также критикам, от них отстраниться. Ведь нет ничего хуже, чем работать в жанре, которого нет: подобные условия — когда руководствуешься виртуальными критериями — расхолаживают. Сегодня и артхаус, и мейнстрим находятся и активно сращиваются в ситуации глобального — в том числе фестивального — рынка и глобальных производственных технологий.

Е.Стишова. Я думаю, индикатором, позволяющим маркировать фильм, можно считать адрес авторского послания. Но давайте отложим эту дискуссию до третьего номера, где планируется большой блок материалов об артхаусе. На мой вкус, и «Свои», и «Мой сводный брат Франкенштейн» — оба представляют мейнстрим, то есть основной поток. «Свои» приближаются к народному кино, а «Мой сводный брат» адресован тем, кто хоть краем уха слышал про «чудовище Франкенштейна». Невеликий зрительский сегмент.

Л.Карахан. Позиции определились, давайте продолжим. Согласимся, по крайней мере, на том, что этот «невеликий сегмент» в прошлом году действительно уступил пальму первенства сегменту коммерческому. Можно даже говорить о смене вех. Главной сенсацией 2003-го был чисто артхаусный фильм «Возвращение». У 2004-го другой приоритет — откровенно кассовый проект «Ночной Дозор», собравший шестнадцать миллионов долларов в российском прокате.

Такое может быть только в очень определенной ситуации: брожение и гражданское беспокойство прошли и наступила стабильность, социальное умиротворение. Протестный авторский месседж вытесняют консервативные мейнстримовские ценности.

Нынешний взлет мейнстрима не похож на жанровый камуфляж застойного типа, хотя сегодня все чаще говорят именно о новом застое. Ведь кинематограф почему-то не возвышает свой протестный голос, хотя возможностей для этого явно больше, чем при Брежневе. Наоборот, все, что касается давления внешних, закадровых сил и обстоятельств, уже не вызывает прежнего интереса и даже внимания. Ударное строительство властной вертикали — само по себе, а экранная жизнь — сама по себе. Поразительно, но именно в прошлом году, когда прессинг власти усилился, фигура умолчания — невидимого ответчика за все наши несчастья — словно исчезла из кинообихода, улетучилась.

Еще в 2003-м легко угадывалась апелляция к неназванному и зловещему закадровому источнику драмы и некий злобный воздух проникал извне в экранный мир. Мы прекрасно понимали, что жизнь ребят из фильма «Бумер» летит под откос вовсе не потому, что они угнали чужую машину, и не потому скитаются по стране бездомные отец и сын в «Коктебеле», что отец пьет, и не потому так тяжко сыновьям с их отцом в «Возвращении», что отец слишком долго отсутствовал (мы даже не знаем, где он пропадал, и это не важно). В прицеле всех этих фильмов та общая неправильность нашего существования, которая не «на местах» возникает, она — в самом центре «управления полетами».

Например, в картине Павла Чухрая «Водитель для Веры» зависимость героев от невидимого властного фантома лично мне представляется уже изрядно ослабленной. Еще читая сценарий, я удивился: судьба генерала (его играет Богдан Ступка) решается не по инициативе сверху, как это обычно бывало в советской драматургии, а в частной разборке с другим генералом, который хочет уйти от ответственности за отданный в прошлом преступный приказ. Более того — в «Водителе для Веры» всю военно-политическую интригу явно теснит куда более жизнеспособная мелодраматическая, частная история отношений генеральской дочки-хромоножки и генеральского водителя.

Е.Стишова. На мой взгляд, любовная история, напротив, отодвинулась на второй план. И в этом есть концептуальный смысл. Смысл в том, что счастье в личной жизни двух маленьких людей — мечта совершенно несбыточная в тоталитарном мире, где частная жизнь не стоит ни гроша. Вот про что эта картина, возможно, вопреки авторскому замыслу. Многие критики считают «Водителя для Веры» политической мелодрамой. Тем не менее в своих постпремьерных интервью Чухрай настаивает на том, что снимал историю любви, классическую мелодраму. И вроде бы нет оснований не верить Павлу. Но есть художественный результат, который сигналит, что потаенные внутренние проблемы художника — скажем, отношение к отцовскому творчеству — помимо авторской воли иной раз работают мощнее, чем рациональные посылы. Заметьте, что действие «Водителя для Веры» происходит в 1962 году. Именно в этом году вышла и триумфально прошла по экранам знаменитая картина Григория Чухрая «Чистое небо». Случайно ли это совпадение? Я слышу здесь отголоски внутренней полемики. Ее я обнаружила еще в «Воре». Драматургическое строение «Вора» — не что иное, как «Баллада о солдате». «Вор» — выворотка, антибаллада о солдате. Ту же модель обнаруживаем в фильме «Водитель для Веры». Вы помните бездонную синеву неба, колокол света, под которым происходит душераздирающая история? Режиссер показывает, что в 62-м году, когда оттепель затопила наши идиллические души, жуткие дела творились. По-прежнему страна оставалась под колпаком КГБ, и «контора глубокого бурения» правила нами, как хотела. Обратите внимание, близкий нашему сердцу «русский финал» повторяется практически во всех фильмах, которые мы рассматриваем. Мы опять и прочно вернулись к своим любимым безнадежным концовкам, которые тешут наш мазохизм. Мы вернулись из утопии нового времени. Нам так хотелось переделать трагический русский финал на хэппи энд, но все в который раз обломилось. И сегодня сошлись векторы внутреннего движения, нашей коллективной души и кинематографа. Мы опять уперлись в то, что ничего не возможно. Зато искусство заменило — только драмой мы и можем питаться. У нас ничего не сбывается, и все финалы наших фильмов об этом свидетельствуют.

Л.Карахан. А мне кажется, что финал того же «Водителя для Веры» очень даже оптимистичен. Ведь ребенка спасают. Более того, пересилив себя, ребенка не выдал прожженный гэбэшник. Мы ищем привычные художественные коды и, кажется, находим их, но они нас словно обманывают. Возьмите другой пример — новый фильм Тодоровского. Поначалу кажется, что изувеченный и психически травмированный в одном из региональных военных конфликтов «брат Франкенштейн» намекает своим появлением на какого-то закадрового нехорошего дядю, который во всем виноват. Но логика действия уводит от такого прочтения сюжета. Монструозный пришелец оказывается метафорой вовсе не внешней, а скорее внутренней угрозы, которую обречена ощутить рядовая рутинно живущая семья. Обыденность, ее пороки и страхи рождают семейную драму, которая значима сама по себе. И не случайно, когда в финале спецназ убивает монстра, взявшего семью в заложники, ожидаемого катарсиса не происходит. Время в кадре как бы зависает, не давая разрядиться драматическому напряжению. Ведь, избавившись от фантома, герои не избавились от породивших этот фантом собственных «тараканов», от того, что прогнило в очень конкретной сегодняшней семье, а не в датском королевстве вообще.

Знакомые методы описания, по-моему, не подходят и для таких нашумевших фильмов прошлого года, как «Свои» Дмитрия Месхиева или «Время жатвы» Марины Разбежкиной. Мы почему-то сразу же устанавливаем планку на уровень глобальных исторических обобщений и даже не допускаем мысли, что вполне серьезные обобщения возможны на уровне пола. В том самом полузапретном для советского кино смысле слова «пол», без которого драма человеческих отношений теряет свой исконный, еще Книгой Бытия заданный объем. Для меня в «Своих» главный вопрос вовсе не в том, кто кого выдаст немцам или шлепнет за предательство, а в том, переспит особист с же-

ной старосты в жаркой баньке или нет. Именно от этой баньки, а не от парадоксов исторического выбора зависит у Месхиева экранная жизнь — вопреки войне.

То же самое и у Разбежкиной. Кто-то в восторге от сюжета с переходящим красным знаменем, обглоданным мышами, кто-то на дух этот сюжет не принимает. Но разве в знамени дело? Гораздо важнее запоздало соцартистского сюжета то, что муж героини перенес чудовищную ампутацию — война оставила от хорошего мужика половинку. И ясно, что высокой, платонической любви не хватает, чтобы преодолеть невозможность любви физической. Муж беспричинно ревнует и спивается, а жена до одури, до переходящего красного знамени работает в поле, стараясь унять пустоту и боль, которые всегда ждут ее дома. По-моему, именно эта тема — самое интересное, что есть в фильме.

Наконец, квинтэссенция артхауса — черно-белый фильм Киры Муратовой «Настройщик». Для проявления тенденции — это практически чистый опыт. Не только потому, что за сорок лет беспрерывного служения авторскому кино Муратова превратилась в его символ, но и потому, что все это время она вела яростную борьбу с невидимым глобальным оппонентом — будь то «Короткие встречи», «Астенический синдром», «Три истории» или «Чеховские мотивы». Именно этому оппоненту она строила по-женски изощренные гримасы, в последнее время все чаще демонстрируя гримасу смерти, идеальное воплощение которой Муратова безошибочно угадала в Ренате Литвиновой, ее актерской специфике. И вот в «Настройщике» почти лирическая героиня поздней Муратовой неожиданно подвергается жесточайшему остранению и даже осмеянию — особенно в той сцене, где Литвинова, как разоблаченный фокусник, является с настоящей косой в руках. Такое ощущение, что в этот момент многолетняя стоическая война Муратовой с враждебным миром заканчивается и она складывает оружие. Точнее, Муратова вдруг кардинально меняет свою авторскую интенцию. В новой истории отсутствует обычная для Муратовой внешняя агрессия. Сюжет выглядит самодостаточным и оттого каким-то уравновешенным, сосредоточенным. Словно получив передышку, Муратова перестала отстреливаться, и ее новая протагонистка борется не с миром, а с самой собой. «Я сама во всем виновата. Никогда себе этого не прощу», — раз за разом повторяет в конце фильма по-настоящему жестоко обманутая героиня, которую сыграла Алла Демидова. И при всей манерности ее стареющей гранд-дамы финальные слова не выглядят лицемерной позой. Чувствуется в них что-то искреннее.

Как же быть с общественной стабильностью? Есть она или нет? Да, одной только бурной активности мейнстрима для положительного ответа маловато. В конце концов, и «Личный номер», и даже «Ночной Дозор» легко изобличить как скрытую государственную заказуху. Но общий поворот кинематографа, включая и артхаус, от глухой борьбы с всемогущим закадровым врагом к соразмерной конкретному человеку драме его собственной жизни уже не проигнорируешь. Это существенный аргумент в пользу динамики сознания и приближения к новому качеству.

Стабильность, которую мы получили, со всеми ее тоталитарными замашками — это та самая стабильность, которую мы, видимо, заслуживаем и напрасно не узнаем. Ведь и свою свободу мы поначалу не узнали. Она показалась нам слишком уж дикой и нецивилизованной — не как у всех.

Н.Цыркун. А можно сформулировать поконкретнее, в чем заключается это достигнутое качество?

Л.Карахан. В том, что все занимаются своим делом: политики — политикой, а искусство — человеком.

Н.Зархи. Мне кажется, Лева не прав. Потому что под изящную концепцию прямой связи общественной стабильности и искусства, которое уходит от социальности и обращается к внутренним проблемам человека, подверстал фильмы, нацеленные на прямо противоположное послание. И Чухрай, и Тодоровский, и Урсуляк в «Долгом прощании», и Машков в «Папе», и, разумеется, Месхиев в «Своих» пытались показать, как формировала, уничтожала,

«Всадник по имени Смерть», режиссер Карен Шахназаров

как определяла судьбу и биографию любого советского человека власть, система. Вот ты говоришь, Лева, что в «Своих» тебе интереснее всего, переспит ли особист с женой старосты. Но это половое сближение-сплетение — *перемирие* — потому и интересно, что разрабатывает архетипический сюжет любви с двух сторон одной баррикады, острую социальную коллизию, знакомую со времен античности и блистательно актуализированную Гражданской войной. И «Франкенштейн» сделан про то, как нам должно быть и стыдно, и жалко самих себя, вынужденных провожать своих детей туда, куда их посылает власть, а потом получать назад такими, какими она их возвращает. И жить с ними, раздражаясь и стесняясь своего раздражения, потому что мы не умеем существовать рядом с калеками, уродами, вообще рядом с «другими». Оттого что наше общество всегда было страшно лицемерным и осталось «страной глухих», о которой Тодоровский уже и раньше рассказывал. Это ли не социальная проблема? Разумеется, спущенная на уровень конкретной семьи. И финал чухраевского «Водителя для Веры», спасение ребенка, задуман как победа человека над властью, зримой и незримой. Герой Панина в решающий момент вылез из-под придавившей его глыбы, на короткий, быть может, миг перестав быть безликим ничтожеством, исполнителем чужой воли. И генерал, сыгранный Ступкой, оставляет последнее слово за собой, а не за Кремлем с КГБ. Другое дело, что Чухрай сильнее в мелодраме — он всегда чувствует себя свободнее в этом жанре, «Вор», с его небезразличным для развития сюжета историческим фоном, тому свидетельство. И в «Водителе» эпизодам, которые могли бы передать масштаб социальной, исторической трагедии, не хватает страсти, энергии, мощи. Так что все самые заметные картины именно что социально ориентированы. Получается — не получается, другой разговор.

Отсюда же, мне кажется, новый всплеск интереса к ретро. Проще показать давление государства на личность не в сегодняшней его форме, а во вчерашней, когда это давление являло себя с демонстративной наглостью тоталитаризма. Не чувствуя или пугаясь сегодняшней реальности, ее героев, режиссеры поворачивают назад, воссоздавая вчерашнюю реальность сквозь призму утвержденных мифологем, художественных общих мест, проверенных знаков времени. Еще одна причина — отсутствие или незнание безупречных эстетических кодов нашей «базарной» эпохи. Отсутствие у нее формы. Многие режиссеры в поисках формы складывают, как паззл, третью реальность. Красноречивый пример — «Долгое прощание». Проза звучит, стихи, класси-

ческие шлягеры, то и дело на экране «белый снег пушистый в воздухе кружится», одним словом, «музыка для лифта» — вот что составляет экранный мир фильма Урсуляка, «культурного» вздоха по временам, когда жизнь была не сладкой, но какой-то (ах!) возвышенной. Социальную драму убило умиление.

Неприглядность сегодняшней картинки, которая Муратовой преобразуется в стиль, заставляет фанатов «стиля» ходить за ним либо далеко назад, либо в нереальные дизайнерские интерьеры. Злую шутку, на мой взгляд, сыграл стилевой беспредел (разгул) с «Богиней» или «Временем жатвы», превратившимся в путеводитель по Третьяковке. Да и в «Своих», и в «Долгом прощании», и в «Русском» вера в самодостаточность стиля местами вытесняет смысл. Картинка становится для режиссера во сто крат важнее и истории, и Истории, и героев, которые в результате не вызывают у зрителя никаких эмоций. Нам бы рыдать над ними, но не выходит.

Достоинства «Своих», мне кажется, определил сценарий Черныха. Не умаляя заслуг Месхиева, в первую очередь, по части самого выразительного из всего нашего кинопотока (я исключаю «Настройщика») актерского ансамбля, скажу, что жесткая внятная драматургическая конструкция, демонстративный социально-исторический расклад задали психологическую точность и интригующую динамику характеров и отношений. Эта намертво пригнанная конструкция держит и в разных манерах поставленные сцены, и неоправданные сбои ритма, и увлечение красивой картинкой: словно бы подкрашенными, сизыми, одна к одной, травинками, выводящими зрителя за пределы территории конфликта. Вялая же драматургия «Папы» не смогла перекрыть ни грубой режиссуры, которая каждую материальную деталь, мизансцену, реплику разжевывает и дожимает до предела, ни грубой театральной игры Машкова, работающего без нюансов и полутонов, без обаятельной самоиронии — на выдавливание слезы в отдельных, строго определенных для этого сюжетом моментах. Вообще-то, Лева, ты сам себе противоречишь: если, как ты говоришь, сейчас наступило социальное умиротворение, с чем я категорически не согласна, — тогда должен быть мейнстрим. Но ты сам выводишь за пределы мейнстрима, как и за пределы социально-ориентированного кино и «Франкенштейна», и «Своих», и «Русское». Что-то тут не сходится...

Л.Карахан. Я чрезвычайно признателен за желание избавить мою позицию от внутренних противоречий, но не думаю, что обеднил тенденцию, назвав, к примеру, фильм «Мой сводный брат Франкенштейн» (18 копий!) артхаусом. Если говорить по существу, а не спорить вновь о терминах, то абсолютно ясно: сегодня главная борьба в нашем кино — это вовсе не борьба за наивысшую смелость авторского высказывания, а типично мейнстримовская борьба за кассу, здесь живое скрещение интересов. Что же касается социальной ориентации — то я не против. Просто считаю, что она выражается не только в сражении с видимым или невидимым Кремлем. Встреча в баньке — если по человеческим, а не политическим критериям — может быть куда более социальной...

Н.Зархи. Мне кажется, что для нормального мейнстрима нашему кино не хватает нормальных героев, нормальных жизненных ситуаций, нормальной материальной среды. То есть среды, к которой бы авторы относились не как к экзотике, а как к месту, где обитают их персонажи. У нас пока на экране либо очень бедные, и это артхаус (или то, что так себя называет), или очень богатые, и этот киноистеблишмент редко находит свою аудиторию, поскольку сам не знает, к кому адресуется. Видно, как чужая для съемочной группы обстановка — костюмы от Армани, лакированные «Бентли», коттеджи и бассейны — вызывает пиетет у тех, кто в ней работает. Уже и не слышно, и не интересно вовсе, о чем там говорят возле этого бассейна, замечаешь только, как актеры с гордостью и почтением отхлебывают мартини и стараются при этом не залить и не перекрыть своим телом дорогой реквизит, product placement. О чем, например, фильм «Прощайте, доктор Фрейд» Марины Мигуновой, дебют, между прочим? О бассейне, хорошей одежде и макияже — остальное к

этому прилагается. По мне, уж лучше дебюты из тех, что называют «амбициозными экспериментами», — так хоть киноязыку учишься. А плоской тупой буржуазности хватает в гламурных журналах. И в сериалах. В любом случае, такой кинопоток не может стать мейнстримом в стране, где люди живут так, как живут сегодня, — за чертой Москвы, разумеется.

Е.Стишова. Огородами, огородами и ушли к Котовскому.

Д.Дондурей. Да, пошли в политику.

Е.Стишова. А куда денешься? Мы снова возвратились на круги своя. Российский алгоритм вечен, непобедим, и все наши попытки стать другими в обозримое время обречены — они тонут в океане коллективного бессознательного. Там происходит неустанная работа по консервации и воспроизведению наших корневых кодов и архетипов. Еще вчера мы были в фазе иррационального бунта, а сегодня — ничто в полюшке не колышется. Какое там социальное умиротворение! Тут я тоже, как и Нина, с Левой решительно не согласна. Это скорее... всенародная апатия на фоне стагнации политической жизни. Мы так алкали отвердения хляби под ногами, так уповали на стабилизацию, а она, едва настав, парадоксально быстро опрокинулась в неозастой. Пошли запреты, кадровые рокировки, кричаще заметные на телевидении. Словом, образовалась ситуация, комфортная для нашего искусства. Прорастать из-под глыб — это для нас самое оно.

В отличие от Левы, я как раз думаю, что фигура умолчания снова замаячила на пороге, пусть и не так явно, как в позднесоветские времена. Российский кинематограф долго мучился своей постылой свободой, на этой почве аж дара речи лишился. Не получался у нас кинопроцесс. А сейчас потихоньку стало получаться. Все началось с «Возвращения». Поэтика недосказанности пробудила прапамять отечественного кино. И в семейной истории «Мой сводный брат Франкенштейн» появилась фигура умолчания. Больше того — это протестный фильм, если хотите, обличительный и самообличительный. Как этого не видеть? Экранная семья — это почти наш круг или ближний круг. Словом, где-то рядом происходит драма. Фигура умолчания угадывается, и имя ей, конечно же, власть. Власть неправедная, у нас она и не может быть другой, но — подчеркиваю — уже не сакральная. Власть потеряла свою сакральность в современном сознании, это и есть завоевание свободы, ее опыт. «Время жатвы» реконструирует то время, когда власть была священной и лишала людей права на частную жизнь. Тут Лева что-то запамятовал. В тексте фильма внятно проговорено, что героя-инвалида любили женщины и он их любил — значит, высоко ампутированные ноги не лишали его любовных амбиций, скорее, наоборот. И жена люто ревновала мужа, а не он ее. Но любовная лодка разбилась вовсе не о его измены. Вмешалась Софья Власьевна, и тут-то героиня и заболела бледной немочью. Мыши стали пожирать переходящее красное знамя, поселившееся в избе. Героиня, объятая иррациональным страхом кары, все силы бросает на то, чтобы скрыть следы повреждения культового предмета... Ей ничего не остается, как из года в год становиться «маяком» в борьбе за урожай и не выпускать из рук знамя, кстати, фаллический символ. А если бы она получила за свой трудовой подвиг отрез ситца, о котором мечтала, жизнь семьи сложилась бы иначе, не так трагично. Мне представляется очень важным проследить тренды, векторы, спонтанно возникшие в художественном сознании. Пусть кинопроцесс все еще виден на просвет, но можно говорить об органике, а она есть свидетельство набранной инерции движения. Соблазн российского кино лечь на не свойственный ему экстравертный курс, интегрироваться в европейское кино и без сучка без задоринки слиться с ним в глобалистском экстазе, — этот соблазн, порожденный долгим кризисом идентификации и тотальной амнезии, рассосался сам по себе, без видимых внутренних усилий и уж точно без идеологического давления сверху. Двенадцать лет обычно нужно для того, чтобы один исторический цикл завершился, следующий начался. Эта «пересменка» и происходит. Ее очевидный знак: центробежное движение сменилось на центростремительное. Мы снова стали интересны самим себе.

Татьяна Иенсен. Мне кажется, Лева имел в виду то, что фигура умолчания, которая и есть власть, сегодня существует *за* пределами фильма и уже не столь полноправно определяет судьбы героев, в сравнении с тем, что было раньше. Иными словами, даже не поменялись, а сместились привычные акценты.

Л.Карахан. Нет, я как раз против смягченных формулировок, плавающих туда-сюда акцентов и усугубляю тенденцию намеренно, чтобы избежать иллюзий. Настаиваю, что наш воинственный пламенный мотор становится нормальным сердцем, которое старается биться ровно и не выскакивает больше из своей грудной клетки, словно это тюрьма народов. А нравится нам или нет то, чем сердце успокоилось, — другой вопрос. Это уже отношение к фактам.

Д.Дондурей. Когда мы сегодня пользуемся понятием «фигура умолчания», то не живущему в нашем контексте европейцу или инопланетянину может показаться, что у нас ныне на дворе времена конца 30-х годов. Помилуйте, но это удобное вранье, которое снимает любую ответственность художника перед осмыслением настоящей жизни. И переносит все причины событий непременно во внешний мир. Но мы-то, здесь живущие, знаем, что пятнадцать лет живем в условиях абсолютной свободы, когда искусству позволено все — от критики Путина до каких угодно оценок православной церкви, мата, сексуальных сцен высшей степени откровенности. Кто из вас слышал о каких-либо запретах, хотя бы отдаленно сопоставимых с требованиями американской политкорректности? Вы, господа режиссеры, только скажите что-то радикальное, но еще лучше — что-нибудь значимое.

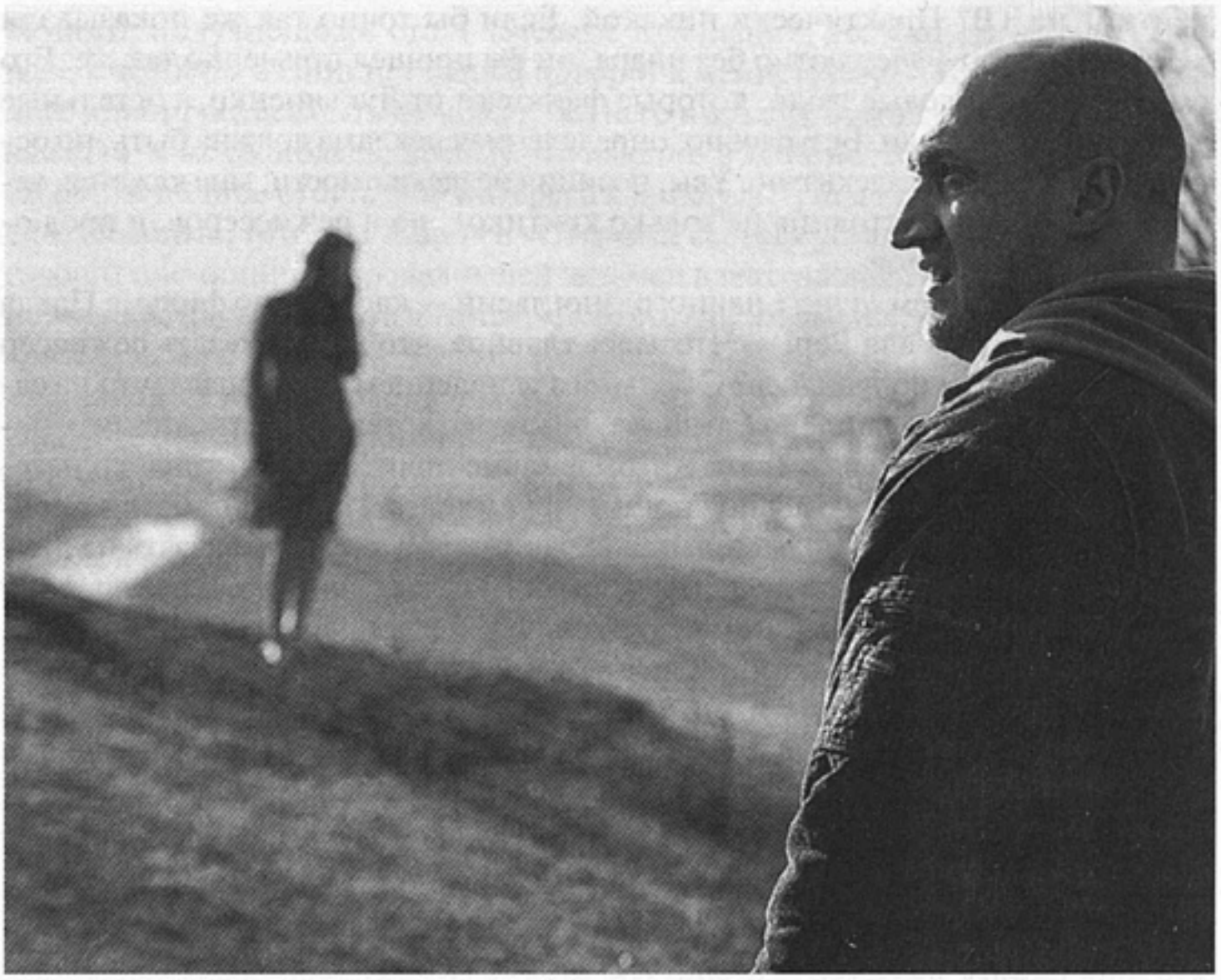
Т.Иенсен. Когда из произведения уходит жесткий авторский акцент, мы воспринимаем это либо как художественную аморфность, либо, напротив, как намеренный отказ, к примеру, от исторического взгляда на происходящее. В этом ракурсе здесь говорилось о «Франкенштейне» и о «Своих». Но, на мой взгляд, и в том и в другом фильме история, власть, как фигура умолчания, безусловно, присутствует, и разговор скорее должен идти о том, как, насколько и по какой причине в последнее время изменилось это присутствие, особенно в фильмах о войне. Еще несколько лет назад в такого рода фильме, как «Мой сводный брат Франкенштейн», обязательно были бы флэшбэки, воспоминания, мы бы видели, что происходило с главным героем в Чечне, и понимали, почему он стал таким и кому и за что сейчас он мстит. Война в нынешней интерпретации истории остается *за* пределами картины, а драма происходит в замкнутом семейном пространстве. И даже фильм «Водитель для Веры» тоже семейная драма, хотя действующая пружина сюжета закручена в прямом сопряжении с конкретными политическими реалиями. Вероятно, это объясняется тем, о чем говорила Елена Стишова: власть перестала восприниматься нами как некая сакральность. Сегодня, действительно, это то новое, чего недавно в нашем кинематографе не было и в помине. Но главная тема фильмов этого года — что такое *свои*. Позиции героев картины «Свои» все время колеблются — и по отношению друг к другу, и по отношению к самим себе. Так что все привычные для зрителя исторические, социальные, психологические, психофизические маркеры, позволяющие ему ориентироваться в причинно-следственных связях происходящего на экране, на протяжении фильма все время меняются. Ты ждешь, что этот герой должен в этой ситуации повести себя благородно и жертвенно, а он вдруг становится вероломным и беспощадным или наоборот. И мне не кажется любовная история в фильме самой главной. Главное здесь — кто кому и в какой мере *свой*. В старых фильмах о войне всегда было понятно: кто здесь наши, кто враги, кто предатели. Сейчас же все смешалось и на историческом, и на социальном, и на психологическом уровне. Именно об этом и фильм «Свои», и «Мой сводный брат Франкенштейн». И я не согласна с тем, что его герой стал чуть ли не жертвой самой семьи, ею же как фантом был порожден. Фильм сложнее, чем подобная трактовка. На мой взгляд, он о том, как меняется мир в представлении отца, после того как в него входит дотоле неизвестный ему сын, уже опаленный войной и обезумевший в мирной жизни от нарушения границ в его намертво сложившемся понятии: *свои — чужие*. Он просто не в силах понять, кто еще,

«Мой сводный брат Франкенштейн», режиссер Валерий Тодоровский

кроме его родных, в этом чужеродном для него мире — *свои*. А для отца, быть может, первый раз в жизни какой-то взрослый чужой человек постепенно становится *своим*, ближним, сыном. Но в современном мире понятие «свой» без понятия «чужой» не существует. Поэтому для героя фильма абсолютно истинно, что они живут в мире тотальной слежки, что враги не дремлют и готовятся уничтожить всю их семью. «Здесь, в мире, для духов детей нет, — пытается убедить он отца и как непреложное доказательство добавляет: — А для меня там детей не было». И это не слова. Это так и есть. Притом что по всему видно: он готов до последнего защищать своих новоиспеченных родных, все за них отдаст, ведь если не они — *свои*, тогда кто? Но в мирной жизни понятие «свои» размыто, границы теряются, правда, к сожалению, не в том плане, что все становятся, как *братья* и *сестры*, а в том, что все или почти все оказываются друг другу посторонними. Оно сохраняется лишь в исключительных случаях — либо, когда это отношения, сложившиеся на войне в противостоянии единому врагу, и когда все и в обычной жизни видится только через призму: *свои — чужие*, либо, как в фильме Светланы Проскуриной «Удаленный доступ», когда это отношения *своих* такой безоговорочной силы, что все остальное вообще перестает существовать. И он, и она всю жизнь искали родственную душу, не разменяваясь ни на что другое, ждали одновременно и терпеливо, и неистово — до отчаяния — и узнали друг друга сразу же по голосу в телефонной трубке. В первом же разговоре он говорит ей: «Я могу закончить любую фразу, которую ты начала», и она сразу же понимает, что это и есть объяснение в любви, и верит ему беззаветно. Хотя до этого в неприятии окружающего она доходила до самого края. Ее отношения с матерью — просто греческая трагедия в бергмановской интерпретации. А как услышала *своего*, так в одну секунду сомкнулась дуга их сопряжения друг с другом и с миром.

Но помимо главной темы этого киногода: *свои — чужие*, была еще и с ней впрямую связанная: *свои — иные*. Особенно явственно она заявлена в «Ночном Дозоре». Лично я отношусь к этому фильму как к диагнозу того, что сегодня происходит в духовно-религиозной сфере современного общественного сознания. Этакая мешанина из неоязычества, христианства, дзэн-буддизма, вампирического демонизма, зараостризма, и примитивного, простонародного, на уровне суеверия и заговоров, магизма. Все вперемешку, все в одной каше, а подается и воспринимается чуть ли не как некое (несмотря на установку на супермассовость) эзотерическое откровение — то есть зрелище, предназначенное для избранных, для тех, кто тоже хоть немножко, да *иной*. Но главное ноу-

хау «Ночного Дозора» в том, что в *чужих*, в, казалось бы, абсолютно *чужих* есть *свое*, а в *своих* есть абсолютно *чужое* и что лишь в таком заведомом хаосе, в таком сосуществовании взаимоисключающих противоположностей может, оказывается, обнаруживаться нечто истинное. То есть никакого твердого основания, никакого «камня веры», все принципиально колеблемо — от и до. Безусловно, процесс нагнетания ужаса в «Ночном Дозоре» во многом выверен по лекалам «Матрицы», но присущая русской культуре неизбывная тяга к миру невидимого, который наглядным образом предстает перед нами на экране, делает предлагаемый авторами месседж чуть ли не сродни сакральному. Иными словами, область сакрального сместилась из зоны властных структур, где оно пребывало почти все семьдесят лет советской власти, и вернулась на свое исконное место — в пространство духовно-религиозной практики. И именно такого рода, разумеется, оснащенное суперэффектами и ритмически выстроенное сообразно современному мироощущению зрелище привлекло к «Ночному Дозору» только у нас миллионы зрителей. Тем более что правила игры в нем даже не маскируются под нечто серьезное, скажем, под скандинавский эпос, откуда черпал тот же Толкиен, скорее здесь отсылка к дешевому трэшевому фэнтези. Чего только стоит текст пролога о кровавой и беспощадной войне между воинами Света и воинами Тьмы и о Договоре, что ни добро, ни зло нельзя творить без взаимного согласия. Казалось бы, христианские мотивы в фильме очевидны: и битва добра и зла, и ангелы Света, и ангелы Тьмы. И даже сама сразу узнаваемая притчевая постановка слов, когда говорится о безоговорчности истинного: «И было сказано». Тем более что в сердцевине самого фильма, как в воронке, вокруг которой закручена вся многоходовая пружина сюжета, лежит тоже ключевое христианское понятие греха — в прямом смысле слова чудом не состоявшееся убийство младенца во чреве, замышляемое до своего перерождения главным героем, будущим ангелом Света, и греховный помысел о своей матери, дотоле невинной героини-девственницы, который приводит в движение, кажется, все тьмы легионов. И наряду с этим абсолютно дикие откровенно языческие измышления о некоем секретном Договоре — о том, что Ночной и Дневной Дозоры выдают друг другу лицензии на совершение соответственно добра или зла и что, как говорит один из воинов Тьмы, все можно «только по очереди». У Уильяма Блейка есть книга «Бракосочетание Неба и Ада», в которой утверждается, что добро и зло необходимы друг другу, что они питаются друг от друга и что союз их непреложен. То есть идея эта отнюдь не нова и бытует не только в мифологические, но и в новые времена. В свою очередь Клайв С.Льюис в своем опровержении — притче «Расторжение брака» — писал, что брак добра и зла невозможен, но люди постоянно тщатся сочетать Небо и Ад, как-то «приладить их друг к другу», считают, что можно истончить зло в добро... В «Ночном Дозоре» только сын главного героя — главный Иной — понимает, что нельзя «приладить» добро к злу. Но выбирает он (по крайней мере, пока) сторону сил Тьмы. «Вы хуже их, — объясняет он этот выбор своему отцу, — вы врете, вы только притворяетесь хорошими». И как итоговый приговор воспринимается обвинение его и главным воином Тьмы: «Твоему сыну предстоит быть великим, но великим темным его сделал ты». В общем, кто здесь по-настоящему темный, кто по-настоящему светлый, кто здесь воин Света, кто воин Тьмы, понять практически невозможно, они, как боги в языческом пантеоне, которые могли вести себя не только откровенно распутно, но и в зависимости от ситуации меняли свое предназначение. Хотя с уверенностью сказать, что в «Ночном Дозоре» прочитывается некий последовательный неоязыческий месседж, все-таки нельзя: мешает догмат о покаянии, заложенный в основе фильма, как это ни разнится со всем остальным. Ведь именно покаяние героини в одну секунду уничтожает воронку зла, в которую вот-вот могло затянуть весь город, а может, и весь мир, судя по глобальному авторскому пафосу. Но ближе к финалу становится очевидно, что даже догмат о покаянии откровенно используется в этом общем колдовском вареве, в лучшем случае, просто в сюжетных целях. Так что фильм «Ночной Дозор», в котором бракосочетание Неба и Ада вершится каждую минуту экранного вре-



«Марс», режиссер Анна Меликян

мени, лично мне кажется чрезвычайно симптоматичным для сегодняшнего кинематографа.

Н.Цыркун. Мне кажется, что в связи с «Ночным Дозором» важно вернуться к проблеме классификации нашего сегодняшнего кино. Спор о том, что же понимать под артхаусом и мейнстримом, зашел у нас не случайно, причем в самом начале. Если Татьяна Иенсен говорит о том, что сейчас в головах всего общества полная каша, то, наверное, это справедливо и в отношении критических голов. Которые тоже слегка потеряли ориентацию и трудно различают мейнстрим и артхаус, крупнобюджетное кино и малобюджетное, кино массовое и кино, рассчитанное на определенные сегменты аудитории, в конце концов — кино успешное, собравшее большой бокс-офис, и кино провальное, которое, может быть, сделано на очень большие деньги, но если оно себя не оправдало в прокате, то по бокс-офису окажется рядом с самой недорогой, или артхаусной, вещью.

Что касается «Ночного Дозора», то, мне кажется, здесь пиар оказал дурную услугу Тимуру Бекмамбетову как режиссеру. Его поместили не в свою ячейку. Я вспоминаю одну старую телепередачу, которую сделала Наталья Крымова. Это была беседа с Лией Ахеджаковой, и когда Крымова ее спросила: «А чего вы боитесь в жизни?», она ответила: «Я очень боюсь попасть не в свой класс». То есть оказаться не в своей ячейке. Бекмамбетов, автор фильма «Гладиатрикс», сделал в принципе практически такое же низкобюджетное кино, которому он учился у Роджера Кормена. Роджер Кормен — великий человек, не только великий продюсер, но и великий первооткрыватель. Он своим низкобюджетным маленьким кино категории «Б» открывает дорогу большому крупнобюджетному фильму. Он снимает «Карнозавра» на медные гроши, а затем после этого идет «Парк Юрского периода». В данном случае нам предложили, условно говоря, «Карнозавра», а репрезентировали его как большую «Годзиллу» или как большой «Парк Юрского периода». Сиюминутная выгода продюсеров перевесила все прочие соображения, касающиеся, так сказать, судеб отечественного кинематографа. То есть в данном случае за великое достижение и образец блокбастера был выдан фильм по всем параметрам средний. Кто видел «Гладиатрикс», кто о нем говорил? Какой у него был

рейтинг на ТВ? Практически никакой. Если бы точно так же показывали «Ночной Дозор», абсолютно без пиара, он бы прошел примерно так же. Его смотрели бы молодые люди, которые фанатеют от Лукьяненко, а остальные знать бы его не знали. Безусловно, определенная реклама должна быть, но освещающая фильмы адекватно. Увы, позиция неадекватности, мне кажется, характерна для умосостояния не только критиков, но и режиссеров, и продюсеров, и промоутеров.

Теперь о втором пункте наших разногласий — касательно фильма Павла Чухрая «Водитель для Веры». Что здесь главное, что хотел сказать режиссер и что в результате получилось? С большим удивлением я услышала, что на самом деле, как сказала Елена Стишова, режиссер хотел поведать личную, частную историю. Дело в том, что в этом фильме политический триллер и мелодрама все время путаются под ногами друг у друга. И это не просто жанровый конгломерат как выражение некоей авторской задачи: показать на личностном уровне трагедию людей, которых подавляет система. В результате у зрителя происходит аберрация зрения, он не успевает перенастроить оптику. Он смотрит то политический триллер — одним глазом, а то мелодраму — уже другим глазом.

Н.Зархи. Мы с вами все о высоком да о высоком. На самом деле, я думаю, все проще. Или сложнее. Многие наши режиссеры, желающие выйти к самому широкому зрителю, сужают его круг, поскольку не владеют профессией. Выпускают из рук нить рассказываемой истории...

Д.Дондурей. Это отдельная тема.

Н.Цыркун. И одна из самых острых. Неспособность рассказать историю — самый главный порок нашего кинематографа.

Д.Дондурей. Включая «Личный номер».

Н.Цыркун. До сих пор не могу забыть название статьи Льва Аннинского, которая была написана в 70-х годах и называлась «Жажду беллетризма!». Вот и я жажду беллетризма, жажду хорошего кинематографического письма и его не вижу. Видно, ключ потерян от этого дорогого рояля, и найти его никто не может. Мне кажется, что здесь не в последнюю очередь действует тот фактор, что у нас всегда, условно говоря, кинематограф Тарковского как бы ставился гораздо выше кинематографа Гайдая.

Л.Карахан. И Рогового.

Н.Цыркун. У Рогового один гениальный фильм — «Офицеры». Так что я его, как гения одной ночи, к самым великим не буду причислять, потому что один великий фильм может поставить едва ли не каждый. А ставить десять замечательных фильмов — каждый почти как шедевр — это мог только Гайдай. Он и есть гений. Поскольку у нас всегда Тарковский стоял на недосягаемой высоте, то генетически в наших режиссерах засело смутное ощущение, что для того, чтобы приблизиться к уровню гениальности и получить признание в качестве творческой единицы, необходимо что-то сделать в духе Тарковского. Что-то такое высокое, что-то такое вечное. В результате, мне кажется, если Чухрай желает ставить мелодраму, то ему вроде бы неудобно перед самим собой: как это он будет ставить чистую мелодраму. А где же тут великий исторический фон, где здесь вертикаль власти и где же тут эта самая фигура умолчания, которая раньше якобы была? И он все это являет, он все это выстраивает, в результате под этим нагромождением гибнет дивная, замечательная, чрезвычайно многообещающая история. Зерно которой коренится во взаимоотношениях отца, властного и любящего, его дочери-хромоножки и молодого парня, полного всяческой энергии, со своими амбициями и устремлениями. Если бы режиссерские силы ушли на вглядывание в эту психологическую ситуацию, а не на то, чтобы рисовать двух генералов на фоне Кремля и плести конспирологические сети, на которые, в общем, неловко было смотреть, то на этом материале можно было бы рассказать потрясающую историю.

Я питала большие надежды на 2004 год; мне казалось, что предшествующий ему кинематографический сезон, который был окрашен артхаусными де-

бютами, получившими столь высокое признание, должен смениться сезоном, в котором возникнет явный поворот к мейнстриму — без него нормального кинопроцесса быть не может, без него и артхаус будет худосочным. И мне кажется, я не ошиблась, потому что именно в дебютах 2004-го мы наблюдаем почти полное отсутствие интереса к артхаусу. Что я приветствую изо всех сил. Помните, Михаил Жаров в «Старшей сестре» устами своего персонажа говорит племяннице, провалившей экзамен в театральный институт: «Дерзить научилась, научись басни читать». «Дерзить», оказывается, гораздо проще, чем «рассказывать басни».

Алена Солнцева очень удачно отозвалась на фильм «Личный номер». Она перечислила его многочисленные достоинства и сказала: «Все-таки не забудем, что Лаврентьев пишет не сочинение, а изложение». Он как бы калькирует американское кино. На мой взгляд, это, пожалуй, единственный пример удачной кальки американского кино. С некоторыми натяжками, для новичка естественными, и не с таким бюджетом, каков присущ американскому блокбастеру, но тем не менее это вполне грамотная калька, а это весьма полезное занятие для дебютанта. Конечно, здесь наши «ослиные уши» все равно видны. И я абсолютно согласна с Еленой Стишовой: что бы мы ни делали, все равно, то, что мы называем советским (на самом деле, я думаю, это не советское совсем, это наше национальное качество), все равно прорастает. А именно — чрезмерный драматизм, неверие в хорошее, сколько бы нас к этому Астрахан ни приучал и ни призывал, надрывный психологизм, а также определенные отношения с властью. Хотя то, что Лев Карахан назвал «новым достигнутым качеством» нашего кинематографа, я для себя обозначила как противоборство или сосуществование двух тенденций. Очень приблизительно назову их регрессивной и прогрессивной. К регрессивным я как раз причисляю фильмы, в которых есть фигура умолчания. Это, на мой взгляд, регрессивное явление, которое будет держать нас в плену не традиций, от которых невозможно (и не нужно) избавиться (условно говоря, нашего российского гуманизма), а определенного набора штампов — художественных, языковых, в ловушках определенных однозначных приемов, во введении одного и того же набора действующих лиц, ситуаций и т.д. То есть той технологии, того «техникума», в который погружается фильм. Я приветствую сохранение традиций, без освоения которых нет жизнестойких инноваций. Но я перекормлена обилием старого стереотипного технологизма, который сильно тормозит развитие кино. Он превратился в груду заржавелого железа, которое либо лежит на пути нашего локомотива, либо им нагружены платформы, которые тащит этот локомотив.

Д.Дондурей. Что вы включаете в технологизм?

Н.Цыркун. Собственно, то, что я перечислила. Скажем, присутствие признаков власти и демонстрация ее воздействия, объясняющий дидактический фон общего повествования, герой, встроенный в социальный контекст... Так или иначе, это стереотипический набор, наработанный ремесленниками. Мне кажется, что Лев Карахан, говоря о «фигуре умолчания» (власти), невольно попал в замкнутый круг. Речь шла о том, что в советском кино была фигура умолчания. Потом возникло кино, в котором эта фигура обрела реальное воплощение.

Л.Карахан. Давайте уточню. Сама по себе фигура умолчания — инструмент универсальный. У нее могут быть различные исторические, идеологические нагрузки и эстетические воплощения. Я же обратился к фигуре умолчания только для того, чтобы показать, чем отличается эпоха застоя от настоящего момента, который можно обличать как угодно, но это не классический брежневский застой.

Н.Цыркун. Но вы же сами сказали, что у Чухрая эта фигура умолчания все-таки присутствует?

Л.Карахан. Да, но сегодня-то она предъявляется уже в редуцированном виде.

Н.Цыркун. Предположим. А дальше что? Настает время кинематографа, в котором этой фигуры просто нет? Так я понимаю? Однако же и в стародавние

густосоветские времена существовало кино, где вообще этой фигуры не было. Тот же данелиевский «Осенний марафон». Вы серьезно считаете, что там тоже есть фигура умолчания?

Л.Карахан. Более чем серьезно. И не случайно вы вдруг вспомнили именно эту картину. Вспомните тогда, что в конце 70-х — начале 80-х в одной обойме с «Марафоном» возникли еще и «Утиная охота» Вампилова, «Полеты во сне и наяву» Балаяна. Чувствовалось, что герои этих произведений в каком-то смысле — не хозяева своей судьбы, что они как бы приговорены к тем драматическим компромиссам, которые угнетают их, рушат их судьбы.

Н.Цыркун. То есть вы считаете, что эта ситуация (и «Утиной охоты», и «Осеннего марафона») невозможна, скажем, в капиталистическом обществе, что социалистическая система задавила всех этих героев?

Л.Карахан. Дело не в этом. А в том, как обозначается первопричина, глубинный источник драмы.

Н.Цыркун. Вы считаете, что первопричина драмы — идеологический пресс?

Л.Карахан. В искусстве все не так грубо, но бесспорно, что именно общая идеологическая ситуация определяет ту атмосферу, в которой душно героям упомянутых произведений.

Н.Цыркун. И что — герой Басилашвили бегает от жены к любовнице, обманывая ту и другую, и не может закончить свой любимый перевод, а в это время помогает своей бездарной подруге и из последних сил совершает пробежки с датчанином, хотя терпеть этого занятия не может, — это потому, что ему в райкоме внушили?

Л.Карахан. Кремль приказал...

Е.Стишова. По-моему, это грубая идеологизация восприятия, да еще задним числом.

Т.Иенсен. Если герой выражает время, он не может быть вне времени, а значит, и вне системы, которая правит временем.

Н.Цыркун. Не понимаю. Возьмем «Фрёкен Жюли», к примеру. Какое там время выражено? Почему эту пьесу ставят во все эпохи и во всех странах?

Е.Стишова. В той же «Утиной охоте» — чистая экзистенция.

Н.Цыркун. Почему Вампилова сегодня ставят и экранизируют? Почему он сегодня совершенно не устарел? Почему в нашей ситуации он оказывается точно таким же, каким был в 70-е?

Л.Карахан. В том-то и дело, что нет. Вампилов стал классиком — да, но я, например, не могу назвать ни одной громкой, взбудоражившей общественность вампиловской постановки за последнее время. Если помните, даже чуть-чуть опоздавшая к времени застойного уныния мельниковская экранизация «Утиной охоты» не сработала. Поезд ушел. Неужели и в самом деле забылось, как все первое постсоветское десятилетие мы без конца сокрушались, что исчез незримый оппонент, борьба с которым давала художественную энергию многим лучшим фильмам 60—70—80-х годов, счастливую для искусства возможность недоговаривать, умалчивать?

Н.Цыркун. А по-моему, кино без всякой фигуры умолчания замечательно существовало и в 70-е, и в 60-е годы, и ранее. И было, кстати, чрезвычайно энергетичным, потому что «секса не было», а эротизм был, и эротическое напряжение волнами исходило с экрана в зал.

Н.Зархи. А сегодня есть секс — и ноль чувственности.

Н.Цыркун. Голых баб полно, а эротизма никакого.

Л.Карахан. Это кто что выбирает.

Н.Цыркун. Почему сегодня Кира Муратова — самый современный и прогрессивный режиссер, если пользоваться моей дихотомией регрессивного и прогрессивного кино? Потому что она всегда ставила такое кино. Без фигур умолчания. То есть ее «короткие встречи» и «долгие проводы» могли происходить в 35-м году, в 41-м, в 62-м, 75-м и в 2004-м. Потому что там нет встраивания персонажей ни в социокультурный, ни в социополитический контекст. Там штучные личности, которые совершенно ювелирно препарируются. И при этом хирургия бескровная.

«Ночной Дозор», режиссер Тимур Бекмамбетов

Н.Зархи. Лазерная.

Н.Цыркун. Да, лазерная хирургия, когда предмет нисколько не страдает, он не чувствует, что за ним наблюдают, он не испытывает боли. И тот, кто делает эту операцию, не испытывает к нему особых чувств, особой нежности или ненависти. Так и в ее фильме «Настройщик» нет людей плохих и хороших. Даже когда они совершают ужасные вещи, мы их воспринимаем как неких отдельных людей. Когда они совершают какие-то замечательные вещи, мы тоже видим, что эти замечательные вещи соседствуют в их поведении с чем-то довольно сомнительным, так что особо за это восхвалять их тоже не стоит. Это единственная позиция, которая абсолютно самодостаточна, абсолютно вневременна, которая единственно заслуживает уважения и поощрения.

Л.Карахан. Я только одно не могу понять, как у «хирургической» и «лазерной» Муратовой в «Коротких встречах» вдруг почему-то появляется откровенно публицистическое решение: навязчивая фонограмма (то ли это радио, то ли телевизор), на которой диктор поставленным советским голосом, нагоняя тоску, бубнит что-то о посевной, потом об уборочной. Неужели случайность, оплошность мастера, по ошибке допустившего социально-политический контекст в свое вневременное действо? Или все-таки гармоничное и целостное в том числе и благодаря своей исторической конкретности произведение?

Н.Зархи. Я согласна, все вечное в искусстве рождено своим временем. Просто великие — Ибсен и Стриндберг, Чехов, Муратова, Вампилов — очень тонко работают и социальное, определившее характеры и конфликты, их не загораживает. И не исчерпывает. И новое время всегда находит, что в этих некогда злободневных работах выдвинуть на авансцену, сделав современным. Кстати, Вампилов сегодня чрезвычайно уместен, просто режиссера не нашлось пока.

Н.Цыркун. Ладно, все уже сказано. Хочу сделать только одно добавление: я очень рада, что у нас сегодня нет дебютного артхаусного кино. Зато появилось довольно много зрительского. Правда, есть ленты малоудачные, вроде «Егеря» Александра Цацуева (он получил два приза зрительских симпатий на российских фестивалях) или «Повелителя эфира» Екатерины Калининой...

Н.Зархи. А «4» Ильи Хржановского?

Н.Цыркун. Это скорее маргинальное кино. Здесь нет артхауса, потому что

нет арт-автора как такового. Это конъюнктурная вторичная вещь, которая построена на подражаниях, в которой нет личного взгляда.

Д.Дондурей. А такой тип дебюта, явно артхаусное кино, как «Шиza»?

Н.Цыркун. Я не видела. Зато мне понравились два дебютных фильма тем, что в них абсолютно нет никаких претензий, и хотя им можно предъявить немало упреков (сейчас о них не будем), но их авторы, на мой взгляд, выбрали верную дорогу. Эти картины хороши именно как дебюты. Это «Рецепт колдуньи» Татьяны Воронецкой, отчасти обращающейся к жанру русского водевиля, и довольно многосложный «Марс» Анны Меликян.

И Воронецкая, и Меликян показали владение кинематографическим языком. Там больше рассказывает камера, чем говорят персонажи. Обе умеют работать с актерами. В «Рецепте колдуньи» режиссер очень правильно поставила на место поп-звезду Наташу Королеву. Совершенно неожиданно играет просто концертную роль Колдуньи Татьяна Васильева. Никто так прорицательниц не играл. Это именно режиссер придумала, что здесь надо сыграть. А в «Марсе», что называется, «против имиджа» играет Гоша Куценко. В «Марсе» мне понравилась и амбивалентность финала, после которого коллеги выходили и спрашивали: «Так чем же кончилось? Умерла эта Грета или не умерла?» Способность показать на художественном экране реальность так, что ее можно прочитать абсолютно по-разному, — свидетельство понимания специфики кино, которой не обладает больше никакое искусство. Замечу, что это понимание у нас утеряно. Появление таких непретенциозных фильмов мне кажется очень хорошим знаком. Кстати, и Бекмамбетов говорил в одном телеинтервью, что хотел снять всего лишь зрительское кино, без амбиций. И в то же время кинопровокацию, чтобы показать миру, что мы тоже умеем, как большие. И вот результат — третий «Дозор» снимается совместно со студией «Фокс».

Е.Стишова. Нина, вы говорили об отрыжке советского технологизма, который проявляется еще и в том, что гуманизм советского типа присутствует в тех фильмах, которые мы сегодня обсуждали. Это какой-то фантом, в природе которого надо разобраться: то ли пресловутый гуманизм, на который когда-то покупался Запад, да и сегодня тоскует по нему, номинально есть в фильмах, то ли его продуцирует наше восприятие, все еще настроенное на прежние волны. Практически финалы всех фильмов, которые крутятся в нашем разговоре, драматические. Даже в «Ночном Дозоре». Если что меня и царапнуло в этом блокбастере — хотя я его плохо запомнила, потому что такое кино в меня не помещается, — так это финал. Невинное дитя, выбирая между добром и злом, выбирает зло. Это очень необычно для нашего кино и для нашей ментальности. Но это честно! Мы же погрязли в официозном лицемерии и двойной морали, что не могло не затронуть, как говорится, тонкие ментальные структуры. На что указал наш рок-гуру Юрий Шевчук в своей перестроечной песне: «Революция, ты научила нас верить в несправедливость добра». Мы формировались в век ложных абсолютов и борьбы с «абстрактным гуманизмом». Мы люди с расшатанной валентностью, как сказал бы Виктор Демин.

Финал «Франкенштейна», на мой взгляд, — вот вам победа абсолютного зла. Спецназовцы совершают вроде бы единственно возможный в этой ситуации акт справедливости — убивают героя, как бешеную собаку. На каких весах можно взвесить их деяние? Путаница, когда добро и зло с легкостью меняются местами, настолько типична для нашего сознания и чужда для западного, что в Карловых Варах фильм смотрели с огромным уважением, но ничего не понимая. А для нас такое двоемыслие в порядке вещей. И для авторов фильма оказалось невозможным выйти из привычного ранжира. А что, если бы спецназ отказался расстреливать своего брата-ветерана?

Фигура умолчания, на которую мы коллективно запали с Левиной легкой руки, понятие более широкое, чем псевдоним власти. Это неохватное метафизическое пространство. В «Возвращении» сия «фигура» является нам в хрестоматийной подаче: отец, хоронясь от детей, выкапывает из земли какой-

«Свои», режиссер Дмитрий Месхиев

то ящик и затаскивает его в лодку. Вот вам материализованная мистическая тайна.

Е.Гусятинский. По-моему, ящик в «Возвращении» — фигура умолчания в самом дурном смысле, совершенно неконструктивного свойства. Собственно, в «Возвращении» прекрасно видно, как советский-антисоветский стиль расходуется — из-за ослабления или даже отсутствия, как сказал Лев Маратович, персонифицированной власти и усиления власти деперсонифицированной — на художественные штампы. Бесспорно, эта самодовлеющая и потому крайне уязвимая поэтика унаследована от Тарковского. И все-таки фильм Звягинцева, главный в 2003 году, взывал к разговору о возвращении или реанимации некоей материи, ткани, какого-то текста, точнее — контекста. Все-таки советский (и антисоветский) опыт по-прежнему неотчуждаем. Очевидно, его можно бесконечно потреблять — многие критики и режиссеры этому не сопротивляются. Что и подтвердил прошедший год. Тем не менее тут есть свои градации, тут тоже все зависит от способностей «потребителя» — в «Возвращении», «Коктебеле» советский киноопыт доедался, перерабатывался культурно, аккуратно и как бы со вкусом. Чего нельзя сказать, скажем, о «Времени жатвы» Марины Разбежкиной. Лев Маратович и Елена Михайловна чудесно, интересно интерпретировали эту ленту. Получились потрясающие концепции. Но они, по-моему, бесконечно далеки от сути дела. Хотя и естественны, потому что во «Времени жатвы» все отдано на откуп зрителю. Фильм настолько необязателен, что может восприниматься и как сталинская агитка, и как антисталинская, и даже как рекламный ролик «Единой России». По-моему, все проще. Это плохо сделанное кино. Но если мы записываем его в артхаус, то тогда все становится на свои места. Российский артхаус двигается в сторону гиблого места, в нем разрешается и поощряется (той же критикой) любой безответственный жест. Там один принцип: «Делай, как хочешь. Понимай, как знаешь». Разумеется, я ни в коем случае не оспариваю тот очевидный факт, что одни и те же вещи разными людьми могут восприниматься по-разному. При условии, что вещь сама по себе обладает объективной природой. Но в фильмах «Время жатвы» и, например, «4» оспорить можно все — это ватные, аморфные объекты.

Н.Зархи. А я как раз думаю, что артхаус фиксирует бесформенность, агрессивность и дикость нашей жизни гораздо точнее, чем попса — на уровне стилевом,

структурном. И страх перед реальностью, и разрыв связей, и смятение в умах, и безысходность, и жестокое равнодушие социума — на уровне смысла. Я и «4» имею в виду, и некоторые другие фильмы, и театральные работы «новой драмы», которые мы представляли во втором номере журнала в 2004 году. Гораздо хуже, когда развлекаловку, вроде «Дозора», начинают грузить — и в процессе производства, и на стадии критического анализа — всякими трансцендентными «тарковскими» смыслами.

Е.Гусятинский. С одной стороны, всё так и есть. Но такая «правда жизни», такой «реализм», как в «4», уже давно отштампованы и даже виртуализированы в наших СМИ. Тут, очевидно, требуется двойная дистанция — и от самой «реальности», и от того «реалистического» образа, который ей навязывают масс-медиа. А дистанция подразумевает рефлексию. Но в большинстве арт-проектов, на мой взгляд, нет ни того, ни другого: их авторы вязнут в той рутине, на которую ополчаются. Из всей массы фильмов прошлого года я выделяю два — «Ночной Дозор» и «Настройщик». С «Ночным Дозором» все понятно. Это новый русский проект. Продюсерское кино, нацеленное на делание денег. Здесь все по-честному. Фильм средний, но благодаря грамотной раскрутке он окупился и сделал внушительную кассу. Значит, какие-то чистые производственные механизмы у нас работают, и в этом направлении есть куда двигаться. Только не нужно, я согласен, обольщаться и смотреть на «Ночной Дозор» как на что-то невероятное. Это два часа развлечения. Не больше и не меньше. Это всего лишь норма. Фильм Бекмамбетова — один из первых шагов становления новейшего отечественного масскульта, не спровоцированного ни советскими, ни антисоветскими, ни постсоветскими комплексами. По сути, это глобалистский проект, который равно востребован и в России, и в Америке, и в Японии. Тут сделана ставка на форму, на зрелищную природу кино. И, конечно, фэнтези предоставляет прекрасную возможность играть с изображением, манипулировать визуальностью. А оберточная бумага продается не хуже, чем любое содержание. Я думаю, все помнят разговоры о том, что все советское — лучшее на свете, что советские продукты — самые вкусные, советские вещи — самые надежные. Одна проблема — упаковка плохая, неказистая, неинтересная. Вот научимся упаковывать на западный манер, тогда и равных нам не будет. Упаковывать мы так и не научились, зато узнали, что советское и – шире — российское — не всегда самое лучшее. Тем не менее такой стереотип все еще силен, особенно в области кино.

То, что «Ночной Дозор» пришелся по вкусу руководителям крупных американских студий, очень показательно. Трудно вспомнить, когда в последний раз массовое русское кино продавалось на Западе. Что неудивительно — мы ведь все время хотим продавать содержание. А содержание у нас непременно сводится к национальной идее. В этом смысле интересно сопоставить «Ночной Дозор» с другим проектом Первого канала — «72 метрами». Вот пример абсолютно искусственной, насквозь виртуальной национальной идеи — она виртуальнее любого фэнтези. И получается, что жанровые механизмы отказываются работать на эти фальшивые идеологические установки. Фэнтези же, насколько я понимаю, не предполагает ничего национального, социального. Тут очень условная система. Добро и зло. Всё. И именно на этой территории, мне кажется, мы можем создавать нормальный массовый продукт. Очень важно, что нам удалось хоть чуть-чуть справиться с такой чистой жанровой технологией. Лучше «Ночной Дозор», чем «72 метра». А жанр как инструмент осмысления времени освоен у нас только Муратовой, «Настройщик» — лучшее тому подтверждение. Ее нелинейные отношения с реальностью достойны отдельной эстетической теории. И, конечно, никаких фигур умолчания у Муратовой нет. Она всегда все договаривала до конца, раскрывала все карты, приоткрывала все козыри и этим сбивала наповал. Мне кажется, Муратова апеллирует не столько к какой-то формальной, внешней власти, сколько к тому цензору или властителю, который сидит внутри каждого человека и сдерживает его, не важно, кто он — советский чиновник или новорусская домохозяйка. Именно этого нашего внутреннего цензора Муратова испытывает на

прочность. Ни она, ни ее герои никогда не списывали драмы жизни на счет официальной власти и объективной реальности. Напротив, Муратова всегда отстраняла и разрушала этот популярный среди наших диссидентов сюжет — еще один стереотип, который нынче очень востребован в нашем кино и сериалах («Водитель для Веры», «Время жатвы», «Дети Арбата», «Московская сага»). Муратова весь удар всегда, не только в «Настройщике», принимала на себя. Я не согласен с тем, что раньше она от чего-то баррикадировалась. Нет, по-моему, это обманчивое ощущение. Скорее, это наша защитная реакция на муратовский радикализм, на ее безыллюзорное, бесстрашное, но при этом до жути жизнеутверждающее и — что уж совсем радикально — жизнелюбивое кино.

Д.Дондурей. Есть целый ряд тем, которые вообще сегодня ни разу не прозвучали. Хотя то, что обсуждалось, было очень интересным. Это я просто для обзорности, для того чтобы мы видели, что в кинематографе этого года было много чего и что-то поменялось. Например, ни разу не говорили о фильмах типа «Антикиллер». То есть о бандитской теме, традиционной, «нежно любимой». Это раз. Не говорили о том, что мне кажется очень важным сегодня и что для себя я называю «новый патриотизм», который проявился, скажем в фильмах «72 метра» или «Русское». Есть какие-то, как Елена Михайловна выражается, новые тренды. Национальный тренд — очень важное направление. А еще неопатриотическое и бандитское. Такие наши три любимых направления.

Л.Карахан. Они смыкаются.

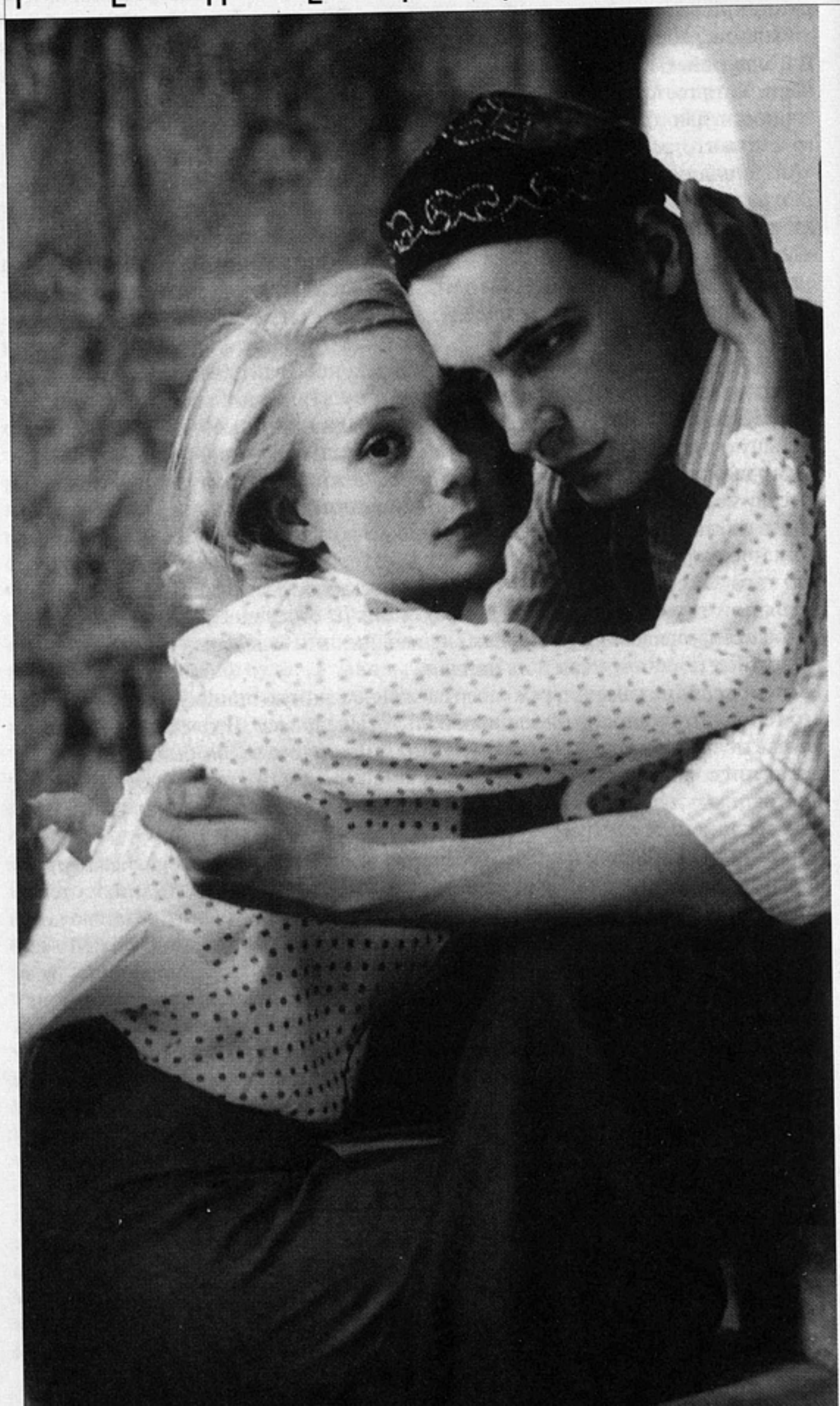
Д.Дондурей. Может быть, они и смыкаются, но давайте не будем делать вид, что их не было. Все это было в прошлом году. Никто ничего не сказал о картине Карена Шахназарова. Его фильм «Всадник по имени Смерть» собрал большую аудиторию. И проблема самая актуальная — терроризм.

Л.Карахан. «Всадник» формально принадлежит сфере актуального, а по существу не продвигает зрителя в понимании этого актуального. И дело не в каких-то конкретных художественных просчетах. После просмотра фильма феномен терроризма не становится понятнее. Терроризм — глобальная тема, внутри которой есть много разных идеологических контекстов. Шахназаров пытался поговорить о терроризме в традициях Достоевского, «Бесов», тут же и такое историческое явление, как «нечаевщина». Но выход к современности в картине, по-моему, так и не найден.

Е.Стишова. Мне кажется, режиссер сделал нечаянную ошибку. Он подает своего героя, этого апологета зла, как больного человека. Это маньяк. Частный случай психопатологии. Поэтому картина, вместо того чтобы быть широко распахнутой вовне и пересекаться и с современностью, и с исторической реальностью, замкнута в собственном континууме и не создает резонанса актуальных ассоциаций.

Д.Дондурей. Я все-таки позволю себе вернуться к началу разговора. Важно подчеркнуть, что в последние год-два запущен оздоровляющий механизм отечественной индустрии, который вскоре не позволит реализовать прежнюю концепцию наших мастеров, согласно которой государство должно оплачивать абсолютно всё – не только инвестиции, производство, дистрибьюцию, но и чуть ли не зрительские билеты на их картины. Уже появились новые имена, за которыми гоняются продюсеры, новые темы, а следовательно, и новые приоритеты. Уверен, что пройдет несколько лет и очень прагматичные российские продюсеры заставят наших любимых художников заинтересоваться наконец тем, что происходит вокруг. И научиться снимать действительно современное кино.

Р Е П Е Р Т У А Р



«Дети Арбата»

СЛАВА ТАРОЩИНА

Помнить о Сталине

Меня давно занимал вопрос: что бы такое могло означать в персидском языке глагольное время, именуемое «недостоверным прошедшим»? Однажды решила позвонить замечательному поэту и переводчику Липкину, ныне, к великому сожалению, покойному. Семен Израилевич порадовал доступностью объяснения: «Вы говорите: я была в магазине. Тут прошедшее время. А если вы вспоминаете детство и утверждаете: я тогда была в магазине, дело другое. Это и есть недостоверное прошедшее». Наше прошедшее сплошь недостоверно. Его переписывают под себя не только правители, но и ТВ. Что ни новое произведение, то новая версия.

Тридцать восемь дней Первый канал отдал эпохе сталинского Большого террора: сразу за двадцатидвухсерийной «Московской сагой» последовали шестнадцатисерийные «Дети Арбата». Такое целенаправленное погружение в историю середины минувшего века требует осмысления.

Новейшее телевизионное летосчисление зафиксировало несколько волн интереса к теме сталинщины. Первая совпала с началом горбачевской перестройки. Освобожденные из узилищ цифры оглушали: за годы советской власти государство уничтожило 66 миллионов сограждан, львиная доля пришлась на царствование Иосифа Первого. Но ТВ оставило на потом

«Дети Арбата»

По мотивам одноименного романа А.Рыбакова

Авторы сценария **В.Черных, Ю.Дамскер**

Режиссер **А.Эшпай**

Оператор **Ш.Беркеши**

Художник **В.Петров**

Композитор **А.Леденев**

В ролях: **Е.Цыганов, Ч.Хаматова, Е.Симонова, Д.Страхов, М.Суханов, И.Оболдина, И.Леонова, Е.Киндинов и другие**

«Новый русский сериал»

Россия

2004

анализ убойной статистики, предпочитая ему громокипящую публицистику. Бинарные оппозиции по типу «Нуйкин—Клямкин против Ленина—Сталина» заполонили экран. Дети XX съезда множились со скоростью детей лейтенанта Шмидта; утомляя однозвучностью, они без устали сокрушали основы. Слова, не подкрепленные делом, стирались, как медные пятаки. К началу 90-х от пустого перестроечного пафоса всех тошнило. Из вещательных сеток лихорадочно изымались программы с намеком на пресловутую публицистичность.

Вторая волна прилила к нашему берегу во время президентской кампании 1996 года, когда ельцинский рейтинг стремился к нулю, а Зюганов, напротив, набирал обороты. Ельцинский агитпроп заволновался, увидев вокруг себя выжженную пустыню. Опытные штабисты, пораскинув мозгами, снова выдали антисталинизм как венец своих интеллектуальных усилий. Все каналы ринулись на поиски чего-то шибко разоблачительного. Электорат затошнило еще пуще прежнего. Великая апатия овладела умами.

Без малого десять лет жили по Чаадаеву, полагавшему: «Мы так удивительно шествуем во времени, что по мере движения вперед пережитое пропадает для нас безвозвратно». Да вдруг накатила третья «сталинская» волна — продукт напряженной мысли креативных начальников. С одной стороны, имя кровавого диктатора, прошедшего через облагораживающее горнило художественного вещания, открывало большой оперативный простор, который пришелся как нельзя кстати: эпоха саг бандитских и ментовских приближается к закату, пора обживать новые территории. С другой стороны, неустанный поиск аудитории заставил обратить внимание на свежую референтную группу. Ровесникам перестройки стукнуло двадцать; Сталин для них — то ли расхожая скучная мифологема, то ли персонаж массовой культуры, вроде Чапаева. Пора просвещать, развлекая, или развлекать, просвещая.

«Московская сага»
По мотивам романа В.Аксенова
Автор сценария **Н.Виолина**
Режиссер **Д.Барщевский**
Оператор **К.Костов**
Художники **С.Бржестовский, В.Ермаков, А.Табакова**
В ролях: **Ю.Соломин, И.Чурикова, А.Балуев, О.Будина, Е.Никитина, К.Орбакайте и другие**
Кинокомпания «Риск» при поддержке правительства России, правительства Москвы
Россия
2004

«Московская сага» и «Дети Арбата» — кино для ровесников перестройки. История представлена в доступных потребителю сюжетах, персонажах, картинках. Авторам не пришлось идти по стопам Алексея Германа. Напомню: он перед показом картины «Хрусталев, машину!» на канале «Культура» попросил зрителей не выключать телевизор. Вряд ли многие вняли крику режиссерской души. Пронзительный германовский фильм, тяжелый и мрачный, как кладбищенская плита, требовал от зрителя сотворчества, вписанности в историю не телевизионную, а подлинную.

Дмитрий Барщевский и Андрей Эшпай оказались гораздо более милосердными. Исключительно из соображения человеколюбия литературные источники перекраиваются по новым лекалам. Сценаристка «Саги» Н.Виолина делает зрителю «красиво», дописывая эффектные, с ее точки зрения, эпизоды. Последняя серия, старательно украшенная виньетками хэппи энда, целиком принадлежит ее перу. В «Детях» вообще смещаются акценты: политическая борьба уходит на второй план, уступая место трогательной любовной истории. В подобной системе координат не существует понятия «историческая правда»; тут что Сталин Барщевского, что Сталин Эшпая — все едино. Если же посмотреть на фильмы с точки зрения правды художественной, то «Дети Арбата» — в отличие от «Саги» — выдерживают такой подход. В «Саге» все припомажено и картонно; в «Детях» есть атмосфера — довоенного быта, липкого иррационального страха в ожидании рокового момента, когда цепная реакция предательств и провокаций настигнет и тебя.

В «Саге» ужас бытия одомашнен; Сталин порой выглядит даже милашкой; дом Градовых и во всеобщей разрухе пахнет свежими пирожками, уютом, покоем. Ему, дому, все нипочем — даже в страшном 41-м, когда страна накрыта покрывалом светомаскировки, он пылает огнями не хуже, чем казино «Европа» на Страстном в год шестидесятилетия победы над фашизмом. Конечно, уложить большое историческое время в сериальный формат — задача архисложная. Да и роман достался режиссеру Дмитрию Барщевскому не из лучших. Текст Аксенова, напоминающий подстрочник для американских студентов, грешил беглостью мысли и торопливостью письма. Фильм унаследовал эти родовые недостатки. Некоторые важные сюжетные линии слабо разработаны. Так, полагаю, не всякий зритель поймет суть взаимоотношений комдива Градова с женой. Любящую пару расфасовали по разным лагерям. Но линия фронта неумолимо подступала к Москве, и Сталин решил вернуть известного военачальника. Заодно освобождают и его жену Веронику. И тут выясняется, что комдив не может жить с той, которую в лагере пользовали все желающие — от начальника до вохровца, хотя и продолжает ее любить. Тема зоны, переламывающей судьбы, нуждается в отдельной саге...

Мелкие и крупные неточности оставляют ощущение недостоверности, чтобы не сказать — фальши. Некоторые из них происходят от безвкусицы и малограмотности: в лагере кашу поливают маслом, бушлат Вероники Градовой пахнет «шанелью», вохровец не боится насиловать фаворитку начальника лагеря сразу вслед за своим хозяином. Иные отдают жгучей неправдой. Подобное ощущение оставляет, скажем, сцена ареста Вероники. Хранительница очага Мэри Градова в присутствии чекистов разражается гневной филиппикой: дети, запомните этот миг, вы должны научиться их ненавидеть. Быть может, именно такая режиссерская зыбкость в отношении того, что есть правда, не дает развернуться Инне Чуриковой (Мэри) во всю мощь своего дарования. На мой вкус, это самая провальная работа замечательный актрисы за последние четверть века.

Мало того что ее роль слабо прописана. В каком-то смысле Чурикова стала еще и жертвой сериального бума, чья неотъемлемая черта — боязнь эксперимента, тиражирование одних и тех же узнаваемых лиц. В Америке сериальные актеры и актеры кино — параллельные прямые, редко пересекающиеся в пространстве. Общеизвестно, сколько сил потратил Клуни, дабы убедить город и мир в том, что он может блистать не только в долгоиграю-

щей «Скорой помощи». Мы же и тут идем своим путем. Весь смысл отечественного кастинга сводится именно к тому, чтобы на каждом квадратном сантиметре экранной площади скапливалось как можно больше известных широкой публике актеров. О том, чтобы они еще и внутренне подходили друг другу, речь не идет. Для сериальных актеров вроде Гоши Куценко или Марии Порошиной это действительно не имеет никакого значения. Но когда в любящую (по сценарию) супружескую пару старших Градовых объединены Соломин и Чурикова, звезды подлинные, а не мнимые, люди не только разных театральных школ, но и разных жизненных позиций, проблема становится очевидной. Чувствуется, что они все время не вместе, а порознь. Ставка на привычный «верняк» тоже не всегда дает искомый результат. Равен себе Александр Балуев; вздорна и пуста, как расколотый орех, Ольга Будина; плохо чувствует жанр всенепременная Виктория Толстоганова; не в силах расстаться ни с бунинским обликом, ни с бунинскими интонациями Андрей Смирнов.

Зато много удачных работ второго плана. На разрыв аорты, с поразительной беспощадностью к себе сыграла роль завредакцией Марина Швыдкая. Высшей похвалы заслуживает филигранная работа молодой Марианны Шульц, она же пламенная революционерка Циля Розенблюм. Очень хороша Кристина Орбакайте — не только ее игра, но и песенка «Тучи в голубом» в ее исполнении стали украшением сериала... Впрочем, привычные оценочные критерии вряд ли годятся для «Саги». Это типичный мультимедийный проект, который и раскручивался по всем канонам жанра — от растяжек на Тверской до викторин на «Эхе Москвы», от маек с фирменным логотипом до спецвыпуска телевизионных «Пяти вечеров». Тут любопытна сама мичуринская попытка скрестить современный подход к делу с не самым рейтинговым, назовем его так, сугубо интеллигентским материалом. В центре повествования — семья Градовых, потомственных врачей. Действие вращается вокруг Серебряного бора, места знакового для данной социальной группы (щедро разбавленной после революции представителями чекистской элиты). Судя по высоким показателям «Саги», попытка удалась — хороший промоушн на ТВ важнее темы.

Совсем другой разговор — «Дети Арбата». Это настоящее кино, продукция штучная, а стало быть, и спрос другой. Сериалы восходят к античной драме: минимум психологизма, открытость эмоций, маски вместо характеров. В кино экран большой, в телевизоре — маленький; разность оптики диктует разность приоритетов. В кино первична картинка, отточенность кадра, в сериале — текст. Сериал — субстанция не творческая, но математическая. Восемь-десять сюжетных линий чередуются в строгом порядке, каждая мизансцена представляет новую сюжетную линию (по две-три штуки на фильм). Тут алгеброй поверяется не гармония, а откровенная бухгалтерия. В «Детях Арбата» иной, тяготеющий к киношному принцип монтажа. Здесь возможны не только крупные планы, как в «Саге», но и томительно длинные, задыхающиеся, с рваным ритмом, с потаенной страстью, вырвавшейся наконец наружу. Вспомним потрясающую сцену встречи Вари и Саши, когда они долго бегут, спасаясь от преследования, по какому-то старому плавсредству в надежде хоть на минуту остаться вдвоем.

Но у этих двух сериалов, при всей их полярности, есть общность, породившая сходные просчеты. «Детей» с «Сагой» сближает не только время действия, но и весьма далекий от совершенства литературный первоисточник. Суперпрофи В.Черных и его ученица Ю.Дамскер со своим делом экранизаторов справились не в пример лучше Н.Виолиной. Не отвлекаясь от главного — любовного –- мотива фильма, им удалось неназойливо, но внятно показать: тотальные репрессии не цепь случайностей, а фермент, на котором заквашивалась советская власть. Правда, при перелицовке романа Рыбакова не учтено одно важное обстоятельство. Не сравнивая автора с Достоевским, вспомним, что последнего принято считать провидцем. И действительно, будучи свидетелем появления «бесов», он своим обостренным внут-

ренним зрением хорошо видел концы. Но, заметим, односторонне видел начало. Нечто сходное произошло и с Рыбаковым. Роман пронизан истовой верой в советскую власть, которую угробил плохой Сталин — антипод хорошего Ленина. Без этой веры, окончательно растворившейся на просторах сценария, невозможно нам, знающим начала и концы, понять образ Саши Панкратова. Если бы не Евгений Цыганов (великолепный типаж и главная, на мой взгляд, удача фильма), чутьем талантливого человека угадавший суть Панкратова, драма, лишенная контекста, выпала бы в банальный мелодраматизм. Но вот парадокс: чем лучше работает Цыганов и другие великолепные актеры, тем заметнее эстетический разнобой, тем явственнее отсутствие жесткой режиссерской руки.

Цыганов — ученик Фоменко, чья школа предполагает особую актерскую технику, особые взаимоотношения с ролью, отличное от традиционного проговаривание текста. Чулпан Хаматова (Варя, любимая девушка Панкратова) представляет классическую школу переживания по Галине Волчек с натуральными истериками и назойливой — временами — театральностью. Сталин в исполнении Максима Суханова играет строго по Мирзоеву. Образ вождя эпатажен, иррационален, но эта иррациональность заряжена большим смыслом, чем самый подробный реализм. Одна беда — Панкратов и Варя даны в развитии, Сталин статичен, как мавзолей на Красной площади. И только Евгения Симонова в роли мамы Саши Панкратова не презентует никакие извивы творческих поисков — она просто великолепно делает свое дело. Сцена свидания с сыном в тюрьме достойна того, чтобы пополнить перечень вершинных достижений отечественного искусства. И вот эти-то яркие индивидуальности, не объединенные единством стиля, все-таки не сложились в космос — качество, которое уж точно не повредило бы сериалу с его специфическими законами.

Тем не менее примерно с середины сериала все подобные соображения отходят на второй план. Мощная стихия длящегося апокалипсиса подминает под себя даже самых раздраженных критиков. Она исподволь рождает ощущение художественной правды — той, которая выше правды исторической и эстетической.

Но главная заслуга создателей «Детей Арбата» лежит не в творческой, а в идеологической сфере, да простит мне читатель сей архаизм. Никто до Эшпая не отважился перевести на язык кино этот поистине знаковый роман. Ведь не Солженицын, не Шаламов, а именно Рыбаков, чьи «Дети Арбата» были опубликованы в конце 80-х миллионными тиражами, первым разбудил нацию от летаргического сталинского сна. Сегодня ровесникам перестройки не грех напомнить: не только старшие поколения, но и они — жертвы чудовищного эксперимента. В сериале речь идет о системе, которую мы не в силах преодолеть и в наши дни. Несколько лет назад в новостях промелькнул сюжет. 30 октября, в День политзаключенного, Сергей Юшенков предложил братьям по Думе почтить память невинно убиенных вставанием. И что же? Почти все думские дьяки во главе с Селезневым не оторвали седалищ от кресел.

Контекст жизни незаметно меняется. То, о чем еще вчера и помыслить было невозможно, теперь стало явью. Спикер Борис Грызлов бережно отыскивает в Сталине доброе и вечное; город Волгоград вот-вот переименуют; дискуссии об установке памятника великому полководцу на Поклонной горе по накалу страстей сравнимы с обсуждением кардинального вопроса современности, изящно именуемого «монетизацией льгот». Как ни крути, кремлевский горец и сейчас живее всех живых.

Как-то ярый государственник Михаил Леонтьев, подойдя к «барьеру» (программа НТВ), как всегда, авторитетно изрек: «Мы свою страну прокакали и теперь пытаемся уйти от окончательного решения этого вопроса». Помнить о Сталине — непременное условие ухода от «окончательного решения вопроса».

АНДРЕЙ А.ЭШПАЙ:

«Сохранить себя сегодня не легче, чем в 30-е»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЖАННА ВАСИЛЬЕВА

Жанна Васильева. Почему вас заинтересовало предложение экранизировать роман Анатолия Рыбакова «Дети Арбата», пик популярности которого, казалось, остался в прошлом, в 80-х?

Андрей Эшпай. Знаете, с похожим вопросом ко мне приходили из газеты «Вашингтон пост». Они настойчиво спрашивали: «Почему вы обращаетесь к фигуре Сталина, к теме сталинизма? Это что, заказ Кремля?» Наивный вопрос. Мне Кремль ничего не заказывал. Кроме того, я не считаю, что роман исчерпывается сталинской темой. Каждая новая эпоха будет предлагать свое понимание происшедшей с нашей страной трагедии. Понятно, что чем дальше мы от страшного пресса того времени, чем свободнее от него, тем больше возможностей объективно взглянуть на прошлое.

Что касается своевременности сериала... В 90-е годы была сделана экранизация романа Дудинцева «Белые одежды», который был не менее популярен, чем роман Рыбакова, но она не получила общественного резонанса. Хотя, казалось бы, вышла по горячим следам, вовремя. На самом деле трудно заранее предугадать реакцию зрителей. Очень важно, что шестнадцать серий «Детей Арбата» показал именно Первый канал. Очевидно, что это не самая типичная продукция для канала. Тем не менее рейтинг у фильма был один из самых высоких. Он, конечно, ниже, чем у чисто коммерческих сериалов. Но после успеха «Идиота» продюсеры почувствовали вкус к серьезным проектам. Они готовы вкладывать в них деньги. Соответственно, для режиссеров появляется реальная экономическая возможность делать качественное кино для телеэкрана.

Слава Богу, нам удалось в «Детях Арбата» создать свой мир, соразмерное роману кинопространство.

Ж.Васильева. Какие художественные задачи вы перед собой ставили, работая над этим сериалом?

А.Эшпай. Для себя я называл это работой над фильмом. Сериал — совершенно другой вид творчества. Как ни странно, в сериале трудно найти признаки киноязыка. Общее у него с кино — только движущееся изображение, сегодня, как правило, снятое на «цифру». Понятно, что и цифровое изображение может достигать кинематографического эффекта. Скажем, фильм «Цветущий холм среди пустого поля» я снимал на видеокамеру в формате DV-cam, чтобы подчеркнуть субъективность изображения. Потом фильм переводился на пленку. Но в телесериале «цифра» практически никогда не решает образных задач. Переходы от крупных планов к общим — очень формальные. Времени мало, нет возможности продумать, из какого события вырастает сцена, как формируется характер героев. Собственно, короткая традиция сериала это даже не предполагает. Поэтому актеры, как правило, следят только за четкостью речи. Работать таким образом не входило в мои намерения. Для меня кино — совершенно другая структура.

Когда Андрей Каморин, продюсер «Нового русского сериала», предложил мне экранизировать роман Рыбакова, работа над сценарием уже шла. Его писали замечательные драматурги — Валентин Черных и Юлия Дамскер. Я помнил, что на заре перестройки самый большой интерес в романе Рыбакова вызывала информация, которая раньше была закрытой. Даже слова «13 миллионов» — число погибших в России за десять лет, с 1927 по 1937 год, которое называет Варе сосед Саши Панкратова Михаил Юрье-

вич, — мы в 80-е еще боялись вслух произносить. Тогда восприятие романа было очень политизированным.

С тех пор прошло много лет. Я понял, что для зрителя будет неинтересен сюжет, построенный на исторических фигурах. Я начал читать сценарий, и мне открылось то, что оказывалось раньше в тени, — способность персонажей сохранить живые чувства, жуткий азарт в любви. Как ни странно, сексуальная свобода — нам-то кажется, что ее не могло быть в 30-е годы, такой образ времени сложился у нас благодаря фильмам. Но я глубоко убежден, что в это время люди, наоборот, с азартом шли на связи — именно из-за того немыслимого давления государства, общества, которое испытывали ежесекундно. Это было проявлением свободы — и у Вари, и у Саши, и у Юры, и у Кости-биллиардиста. И эта попытка внутреннего освобождения была очень яростной...

Вот это тяготение меня поразило. Тогда возникает иное объяснение эпохи. Мы это обсуждали с продюсерами, сценаристами. Так возник образ прерванной любви, который повел за собою всю картину. При том, что собственно любовь Вари Ивановой и Саши Панкратова мы видим только в первой серии — в начале второй, именно развитие их отношений держит напряжение фильма. Оно разрешается отчасти в потрясающе сыгранной Чулпан Ха-

«Дети Арбата»

матовой и Женей Цыгановым сцене свидания на дебаркадере. Помните, Варя и Саша находят пустую комнату, и их страсть, их накопившееся чувство пытается вырваться. Эта отчаянно любовная сцена, с колоссальной силой ими сыгранная, казалось бы, должна быть откровенной, но при этом остается прозрачно чистой. Хотя страсть там обнажена... Чулпан и Женя играют на пределе выразительности и очень точно. И опять их любовь прервана — посредине, на самом пике.

Потом я это использую в финале. Подхватываю тему — как в музыке. Жизнь героев обрывается тоже на пике. В сущности, они счастливые люди. Несмотря на все страшные перипетии биографии и судьбы, они сохранили свою индивидуальность. На их сопротивлении прессингу времени очень многое строится в фильме.

Когда я понял, как складывается образная структура, я предложил делать фильм. Я понимал, что иначе экранизация романа не получится. Из киноромана он превратится в сериал. Соответственно, не будет ни характеров, ни драматизма, доходящего до трагедии, ни атмосферы времени. Понятно, что для проекта «Новый русский сериал» такое предложение было во многом неожиданностью. Возникла масса всяких сложностей — и по сценарию, и по постановке сцен, и по методу съемок. К чести Каморина, надо сказать, что он шел мне навстречу, хотя, конечно, для него это было трудно.

Ж.Васильева. Расскажите, пожалуйста, подробнее, в чем вы видите принципиальные различия между фильмом и сериалом. Сегодня это чрезвычайно актуальная тема.

А.Эшпай. В фильме режиссерский разбор сцены идет от события к действию, потом к слову. В сериале постановщики обычно идут от слова. Там нет внедрения в сущность характера, нет попытки развивать индивидуальность героя и от нее идти к воплощению характера. Я строил постановку «Детей Арбата» на кинематографических принципах. В работе над сериалом это очень трудно. Ты каждый день должен придумывать сцену, насытить ее для актера ви́дением того, что происходит внутри героя в данную секунду, связать это с характером. Одновременно ты организуешь съемку объектов, тут же продумываешь сюжетное движение. Работа требует колоссального напряжения. Тем не менее я на этих условиях стоял. Думаю, что молодому начинающему режиссеру очень трудно противостоять продюсерскому давлению. Практически невозможно.

Но мне очень хотелось снять этот роман — в нем необычайно емко выразилось время. Емко и небанально. Интересно, что «Детей Арбата», как выяснилось, активно смотрели молодые зрители. Это, в общем-то, странно.

Ж.Васильева. Вероятно, возникла перекличка нашего времени с 30—40-ми?

А.Эшпай. Может быть, не прямая перекличка. В нашем фильме снимались молодые актеры. Красивые, глубокие и точные. Это замечательное поколение. В них совершенно нет того отпечатка сталинской эпохи, который она наложила даже на меня, человека 1956 года рождения. Я поражался, с каким живым интересом они входили в сценарий. Жутко хотели сниматься. Возможно, причина в том, что потребность отстоять собственную личность сегодня не меньше, чем была тогда. И сохранить себя сегодня не легче, чем в 30-е. Прессинг обстоятельств, хоть и иных, сегодня столь же силен. Свобода и несвобода — сходящиеся крайности. Напряжение выбора и невозможность выбора одинаково сильны. Я думаю, отсюда идет эта перекличка времен. В принципе, фильм о том, как время опускает свой пресс и начинает формировать из человека то, что ему, времени, нужно.

Почему для меня чрезвычайно важно начало первой серии? Мы видим героев — Юру, Вику, Сашу, Варю, Нину, — которые в тот момент равны перед жизнью. Они могут стать любыми. Но каждый из них становится тем, кем стал. У Рыбакова в романе Юрий Шарок сразу написан как отрицательный персонаж. Я максимально смягчал его образ в первых сериях, делал из него человека, который соглашается со всем происходящим ради карьеры.

Для меня принципиальна динамика характеров. Знаю, что некоторые

считали, что игра Чулпан Хаматовой несколько форсированна в первых сериях, когда ее Варя предстает хулиганкой. Я отвечал: пусть смотрят дальше. Для меня важно было показать развитие характера. Показать, как эта девочка, оставаясь пергидрольной вульгарной блондинкой, совершает поступки, которые никто другой не мог совершить. Например, взять мальчика и отвезти в Минск. Зачем ей это надо? Но этот порыв — ее стихия. Кстати, динамика характера героев — еще одна особенность, которая отличает фильм от сериала. В сериалах характеры персонажей практически не меняются. Более того, как правило, они и не могут меняться. Набор их качеств остается постоянным и неизменным. Неизменность образа и позволяет идентифицировать его в первой, тридцать пятой и, допустим, сто пятой серии.

Ж.Васильева. Стремление к исторической точности и беллетризация истории, с вашей точки зрения, противоречат друг другу?

А.Эшпай. Как ни странно, нет. Эти два подхода взаимосвязаны. Трактовку истории я старался проводить через мельчайшие подробности поведения героев. История, время проступают сквозь повседневную жизнь, незначительные поступки, которые мы как бы не осознаем, которые выглядят нормальными в контексте былого. Тот же аборт, который организует Лене Юра Шарок, делается вроде бы из лучших намерений. У него совершенно атеистическое сознание, лишенное ощущения греховности. Это фантастическое пространство, в котором все перевернуто, все идеалы размыты. Там другие вопросы возникают — технологические. Например, как лить кипяток — чтоб случился выкидыш и не ошпарить человека.

Из этих подробностей поведения, из игры актеров, их жестов, интонаций, мимики, облика и плетется ткань того, что мы потом называем «историей».

Ж.Васильева. У каждого времени свой визуальный образ. Ставили ли вы задачу создать визуальный образ 30-х, который бы сегодня воспринимался органично?

А.Эшпай. Существует мнение, сложившееся во многом благодаря кино, что люди в то время выглядели старше. Поэтому считается, что на роли героев в фильмы о прошлом надо брать актеров постарше. Потом я вдруг понял, что, выбирая актеров среднего поколения, теряю напряжение действия, теряю даже количество ран, которые могу увидеть на молодом лице. Чем моложе актер, тем ярче отражаются переживания на его лице. Тогда я снизил возрастную планку при кастинге. Это тоже помогло перекинуть мостик из нашего времени в те годы.

Когда Женя Симонова, моя жена, прочитала сценарий, она сказала, что очень хотела бы сыграть мать Саши Панкратова. Я был поначалу против, потому что считал, что Сашина мама должна выглядеть старше. И вдруг мы поняли, что получается абсолютно реальное соотношение возрастов актеров и персонажей: сорок шесть лет маме и двадцать три — двадцать четыре года сыну.

Ж.Васильева. Как вы выбирали актеров на эпизодические роли? Люди, которых встречают и Варя, и Саша, часто не несут внятного отпечатка «свой — чужой». Эта непроясненность принципиальна?

А.Эшпай. Безусловно. Как раз в этой неопределенности была мистичность и странность того времени. Человек, который тебя обнимает, потом оказывается врагом. Постоянно идут подмены. Председатель колхоза на вид основательный мужик. Но он Сашу закладывает оперуполномоченному Алферову. А тот же Алферов, замечательная работа Михаила Филиппова, оказывается, философский труд про Декарта пишет. А Соловейчик, который говорит Саше: «Куда бежать? Тайга», — уходит в побег. Все понимает, но не может вынести несвободу и уходит на верную смерть.

Во многих эпизодах снимались актеры из тверских и нижегородских театров. Мне это очень помогло. Они неизвестны телезрителям, с одной стороны, с другой — там есть очень хорошие актеры, например, нижегородец Валерий Никитин или тверчанин Александр Павлишин. Помните возвращение Саши из ссылки в поезде, где он оказывается в одном купе с тремя энкавэ-

дэшниками? Старший рассказывает жуткую по откровенности историю деревенского бухгалтера из-под Вологды. Жене его дают восемь лет лагерей. «Ты что, не знала, с кем спала?» Этого старшего попутчика играет актер тверского театра Александр Павлишин. Очень долго мы репетировали эту сцену. И он очень точно ее сыграл. Этот момент важен, потому что Саша понимает, что попал в уже другой мир. За три года, пока он был в ссылке, произошли катастрофические изменения.

Кстати, одним из больших преимуществ в моей работе было то, что в фильме нет ни одного актера, который бы мне был навязан. Это тоже укрепляет позиции режиссера. Для сериала это большая редкость. Часто выбор актеров на телевидении диктуют продюсеры. Говорят, что даже распределено, кто снимается на Первом канале, кто — на канале «Россия», кто — на НТВ. Здесь же я снимал в рамках «Нового русского сериала» (генеральный директор и продюсер Андрей Каморин), который входит в группу компаний, руководимых Владимиром Николаевичем Досталем.

Ж.Васильева. Можно ли сказать, что в беллетризации истории вы отчасти обращаетесь к голливудской традиции?

А.Эшпай. Не думаю. От Голливуда, пожалуй, только один признак — активное использование музыки. Музыка, написанная Андреем Леденевым, работает очень точно. Она мне очень помогала уже на съемочной площадке: и вальс, и реквием были написаны в процессе съемок. Я давал их прослушать актерам. Атмосфера фильма была, прежде чем сыграна, услышана. По-моему, Эмир Кустурица сказал: фильм надо сначала услышать, чтобы потом увидеть. Для меня это тоже важно. У меня отец композитор. Музыка сидит внутри. Я вижу через нее.

Мне кажется, в фильме скорее сложился симбиоз кинематографа европейского и американского. Есть сцены и диалоги (отношения Вари и Нины, Вари и мамы Саши, сцена объяснения Вари с Игорем Владимировичем, когда она ладонью прошибает чертежную кальку), которые идут, вероятно, от бергмановского опыта работы с актерами. Скажем, в «Сценах супружеской жизни» Бергман сериальное повествование ведет отменно тонким и внятным киноязыком. Европейский кинематограф любит вглядываться в отношения двух людей, докапываться до скрытых мотивов поступков, ловить мельчайшие движения души... Для меня очевидно, что подлинная попытка разобраться в глубине и сложности человеческих отношений предполагает обращение к бергмановскому кино, и шире — кино европейскому.

Вместе с тем, в «Детях Арбата» многое от моего авторского кино. Интонационный лад повествования и общения, свойственный моим работам в кино, виден и здесь. Правда, на этот раз я хотел добиться большей понятности, внятности высказывания.

Ж.Васильева. Создание аромата времени было отдельной задачей?

А.Эшпай. Безусловно, художник Виктор Петров, художник по костюмам Ирина Гинно, гример Наташа Горина создали в фильме атмосферу эпохи. Может быть, условную, вычищенную атмосферу. По идее, некоторая условность вообще была присуща тому времени. Меня интересовало образное соединение фактуры особняка XIX века и костюмов героев 1930-х годов, шире — характер происходящего в то время. И тут было поразительное совпадение. Я узнал потом, что именно в том Доме детей железнодорожников на Басманной, где мы снимали и проектный институт, и кабинет Шпигельгласса, и кабинет Березина, который потом становится кабинетом Альтмана, сидел Дзержинский до переезда на Лубянку.

В тот переходный период и прически, и платья были очень эффектными. Например, некоторые детали выглядят даже сейчас стильно и модно. Тут времена тоже как-то соединились.

Ж.Васильева. С одной стороны, в фильме есть стилизованность 30-х, с другой — Сибирь, куда попадает в ссылку Саша, выглядит просто XIX веком, где ни о каком пионерском детстве не слыхали. С третьей стороны, гротесковая линия Сталина. Вы не боялись эклектики?

А.Эшпай. Нет. Это три разных мира: жизнь Сталина, жизнь Москвы и жизнь в провинции.

Сашу вырывают из московской жизни. В фильме это несет двойной смысл. С одной стороны, это жесточайшая способность времени, Сталина вырывать человека из привычного мира, из жизни, уничтожать любовь. С другой стороны, Саша становится экзистенциальным героем. Для меня был чрезвычайно важен эпизод, когда Саша уезжает из Уфы. Он переезжает из города в город, чтобы избежать ареста. Он сходит с поезда в новом городке, садится, видит надпись «На платформу», засыпает. Он совершенно не знает, что будет после. У него ничего нет, кроме чемоданчика. Он вырван из родного мира, и у него появляется шанс посмотреть на себя как бы со стороны. Он способен увидеть себя наедине с небом, с Богом. Для меня важен слой, который дает возможность эти пласты соединять.

Что касается Сталина... На даче Сталина я понял, что его пространство должно быть особым. Оно, собственно, и было особым. Хотя дом выглядит небольшим, там есть залы, где потолок достигает высоты пяти-шести метров. Там можно очень тихо говорить в одном месте, а через двадцать метров будет очень хорошо слышно. Очевидно, что пространство дома тщательно продумано. Там чувствуешь себя как-то по-другому.

То, что у Сталина были больные ноги, сухая рука, что он все время кутался, будучи южным человеком, живущим на севере, — это просто факты. Ему было физически тяжело жить, потому что он был просто болен. Он преодолевал это. Впрочем, больных людей много. Людей, стремящихся к власти, тоже очень много. Но единицы попадают на ее вершину. Почему именно этот человек оказался там? Очень трудно найти этому логическое объяснение. Поэтому для меня так важна тема тунгусского метеорита — его образ стал заставкой фильма. У Рыбакова в романе герой рассказывает о тунгусском метеорите в поезде. Небольшой эпизодик. Кстати, у нас он выпал при монтаже. Но сам мотив метеорита как образ некоего вторжения внешней силы, изменившей наш мир, получил развитие. Ну, невозможно логически объяснить то, что происходило в СССР, эти реки крови. Говорят, достаточно было в тысячу раз меньших репрессий, чтобы Сталин удержал власть. Думаю, мистическая сторона власти Сталина занимала.

Другой момент — Сталин обладал потрясающим чувством юмора. Очень давно я прочитал повесть Виктора Некрасова «Саперлипапет, или Абы да кабы, да во рту росли грибы...», которая была написана в Париже. Там описан его визит к Сталину. Он получил Сталинскую премию за повесть «В окопах Сталинграда» и был приглашен к Сталину. Некрасов тоже отмечает юмор Сталина. Когда он увидел машину «Победа», посмотрел и сказал: «Невелика победа». Он обладал черным юмором. Он не сразу принимал решения. Он вытеснял, отстранял человека, потом арестовывал. Ягода был наркомом внутренних дел до 1936 года, а с 1936-го по 1938-й был Ежов. С 1938 года был Берия. Нам кажется, что человека убирали сразу. Нет, проходили годы. Ягода был в 1939-м расстрелян, а Ежов – в 1940-м. А Ежов ведь сначала был председателем Комиссии партийного контроля. Был приближен к Сталину.

Сталин у нас в фильме все время играет. Он ничего не говорит прямо. «Вы обещаете, что не будете расстреливать соратников?» — спрашивает его Каменев. «Разумеется. Конечно». Всё. И это страшнее, нежели прямой приказ. У меня ощущение, что он правил в двух смыслах — как вождь и как кукловод. Искусством власти он владел потрясающе.

Ж.Васильева. С чем связан выбор Максима Суханова на роль Сталина?

А.Эшпай. Понимаю вопрос. Максим высокий, крепкий, а Сталин был маленький, сухонький. Но, во-первых, камера эту разницу помогла скрыть. А главное — я считаю Суханова одним из самых выдающихся актеров современности. Он умеет существовать в немыслимом гротесковом рисунке очень органично.

Стереотипы восприятия Сталина невероятно устойчивы, очень трудно

их преодолеть. Нам хотелось приблизиться к нему, к пониманию его роли, сути его игры с людьми. Мне кажется, что это получилось. Если это выглядит для кого-то гротеском, я даже рад.

Ж.Васильева. Грим же еще немыслимо сложный...

А.Эшпай. Грим для Суханова делал Петя Горшенин. Три с половиной — четыре часа накладывался грим. Актер может находиться в нем три — четыре часа, не больше.

Я не ставил задачу показать возрастную динамику образа Сталина, хотя в фильме показано практически десятилетие — с 1934 по 1943 год. Важнее, что он отличен от всех. Не только от героев, но и от приближенных к нему. Максим создавал образ некоего существа. Пролетел тунгусский метеорит, и спустя годы этот человек встал у руля этой страны. Создал странное, фантастическое пространство, в котором люди с особым удовольствием уничтожали друг друга и тут же праздновали победы.

Ж.Васильева. Появление черно-белых вкраплений хроники связано с попыткой поставить метки времени?

А.Эшпай. Тут не было попытки создать среду с помощью хроники. Хроника появляется, во-первых, в зале у Сталина. Это способ создания его личного пространства: кинохроника была для него возможностью дистанцированного контакта с миром. Он много смотрел ее.

Второй момент — эмоциональный монтаж хроникальных кадров. Я нашел переход от поцелуя Саши и Вари к хронике, снятой на катке. Эти кадры эмоционально очень точно входят в фильм. Другой такой важный момент — выход мамы из тюрьмы. Она выходит в жизнь, в реальное пространство, и идут куски хроники. Вот основные моменты, их не так много.

Ж.Васильева. А выбор корейца Хвана на роль латыша Берзина, который был начальником разведки, тоже связан с решением эмоциональных задач?

А.Эшпай. В фильме он Березин. Это собирательный персонаж. Выбор Хвана — движение в том же направлении: удержание власти требует иного, особого менталитета.

Ж.Васильева. Просто в какой-то момент возникает ощущение, что вдруг начинается самурайское кино...

А.Эшпай. Это еще одна краска в создании фантастического пространства 30-х. Одна из нот в этом звукоряде — странный человек, по-своему честный, видимо, очень жестокий.

Ж.Васильева. Чулпан Хаматова сыграла главную героиню. Ее выбор на роль, как и выбор Суханова, был изначальным?

А.Эшпай. Короткий поиск актрисы на роль Вари у меня все-таки был, но Чулпан всегда была главной претенденткой. После ее роли в спектакле «Мамапапасынсобака», который я увидел в «Современнике», я понял, какими потрясающими техническими возможностями, каким мастерством обладает эта актриса. Она может выстроить точный психологический рисунок роли, а затем в любом гротескном регистре сохранить его абсолютно правдивым. Она одна из немногих актрис, которые владеют этим особым умением.

Роль Вари для Чулпан не только роль, но и поступок, жизненный шаг. Она погружалась в то время. Она страдала, переживала и пыталась прожить это страшное время вместе с героями романа. Собственно, все актеры шли по этому пути. Но ей нужно было создавать яркий лидирующий характер, отстаивающий свою индивидуальность. Она совершала безумные поступки, проходила по тонкой грани. Не расчет, а порыв — особенность этого характера. Когда мы обсуждали с Чулпан бешеные реакции Вари, я вспомнил своего отца, очень темпераментного, подвижного, очень яркого человека. В этом году ему восемьдесят лет исполняется. В девятнадцать лет он попал на фронт. Прошел через чудовищные уличные бои в Берлине. Его старший брат погиб в начале войны. Он остался жив. Как он шутит, был быстрее пули. Так и Варя. Она должна была быть быстрее пули.

Скажем, прямолинейная и настроенная революционно Нина в исполнении потрясающей Инги Оболдиной не способна себя защитить. Именно

в силу своей прямолинейности. Тем более не способна себя защитить Лена, живущая совершенно в другом ритме. Ее играет изумительно красивая и хорошая актриса Ира Леонова. К Варе же внешним обстоятельствам не подступиться — ее реакции моментальны и непредсказуемы. Она умеет и защитить себя, и сохранить свою индивидуальность.

Ж.Васильева. В принципе, Варя Иванова и Саша Панкратов вроде бы совершенно противоположны. Почему все-таки именно они оказываются способны сохранить внутреннюю свободу?

А.Эшпай. Я думаю, их объединяют странные отношения с действительностью. При внешнем покое Жени Цыганова, который играет Сашу Панкратова, он, конечно, поразительно темпераментный актер. Его герой несет изначально заряд воли. Варя и Саша — два чудака. Особенно это проявлено в финальной сцене, когда их восторг в несоблюдении правил поведения в этом мире достигает пика. Тем не менее они достаточно легко относились к себе. Без пафоса.

Я еще когда работал над экранизацией «Униженных и оскорбленных» Достоевского, понял одну вещь. Если вы не докопаетесь не до актерской индивидуальности, а до человеческой, если актер не сможет ее обнажить (это ведь тоже дар – обнажить), то вы не откроете характер персонажа, его идею. Поэтому главное — создать атмосферу, ситуацию, когда человек сам захочет открыть себя и двинуться навстречу персонажу, тебе. Иначе ничего ты не сделаешь.

Обязательно в актерской игре должно быть задействовано все существо. Все знания, даже то, что лежит за пределами конкретного личного опыта. Потрясающе сыграли актеры среднего поколения: Владимир Симонов, Мадянов, Смоляков. И конечно, Евгения Симонова. О трагедии 30-х Женя знала не понаслышке. Все это затронуло ее семью. Ее дед был арестован. Его фамилия была Станкевич. Его сын Павел не мог нигде учиться, потому что он был сыном врага народа. Он был очень способным молодым человеком. Сосед по лестничной клетке, скульптор Василий Львович Симонов, который, кстати, восстановил после блокады Ленинграда знаменитую скульптуру фонтана «Самсон, раздирающий пасть льва», усыновил мальчика. Павел Станиславович Станкевич стал Павлом Васильевичем Симоновым. Он учился, стал академиком, знаменитым во всем мире ученым, автором информационной теории эмоций. Женя все это знала. Знала, как ее бабушка ходила по Ленинграду и не могла ни у кого остановиться, чтобы никого не подвести. И естественно, роль мамы Саши для нее была больше чем роль. Наверное, еще и поэтому она так пронзительно точна в сцене свидания с сыном в тюрьме.

На самом деле использование любого глубокого знания или умения актера очень многое дает. Впервые снимался в фильме легендарный танцовщик Михаил Лавровский. Я его уговорил. Скромнейший человек. Понятно, что когда Михаил Лавровский поднимает руку или начинает свой танец, каждому становится ясно, какого класса профессионал оказался волею судеб в захолустном Доме культуры. Он органично существует в кадре. Он сыграл это поразительное несоответствие личности окружению. Мы сразу начинаем верить ему, ощущать ситуацию как подлинную.

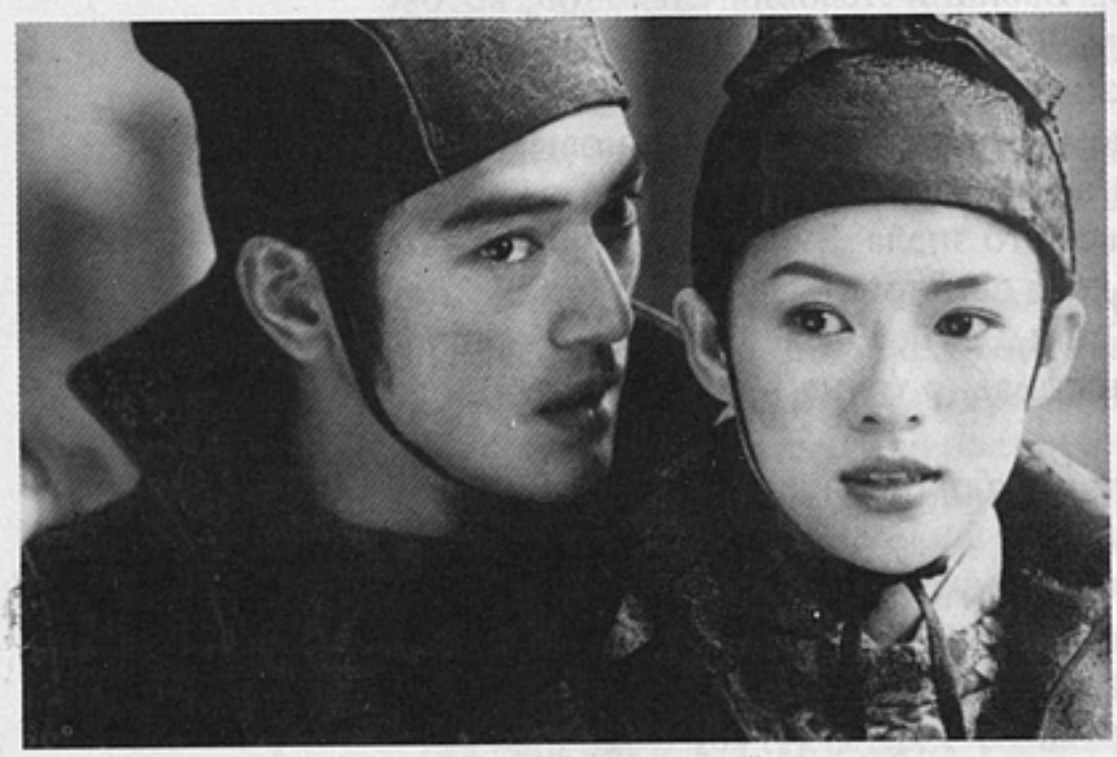
Или Оля Лапшина в роли вдовы. Оля очень известная певица, собирательница фольклора. Песня, которую она поет, — подлинная, найденная когда-то ею в одной из поездок. Я старался втянуть в пространство фильма многое, что, на первый взгляд, лежит за пределами данной конкретной истории. Мне хочется думать, что это и рождает доверие к образу времени, возникающему в фильме. Такое взаимодействие с актерами дает возможность расширить рамки телевизионного повествования — вплоть до попытки проникнуть в метафизическое пространство истории и повседневности. Это тоже один из способов сохранения киноязыка в агрессивном телевизионном потоке.

АНЖЕЛИКА АРТЮХ, ДМИТРИЙ КОММ

Искусства боевые и любовные

«Дом летающих кинжалов» — еще один эксперимент живого классика китайского кино Чжана Имоу в жанре усяпян (wuxia-pian), который на Западе неточно именуется «кино боевых искусств». Напомним, что к обязательным признакам этого жанра, в действительности служащего азиатским аналогом «фильмов плаща и шпаги», принадлежат некое квазиисторическое пространство в качестве места действия, перенасыщенный эмоциями мелодраматический сюжет о мести или любви, большое количество боевых сцен, как правило, с использованием характерных «полетов на тросах» — последнее является визитной карточкой жанра и особенно ценится его поклонниками.

Впрочем, каноны жанра никогда не были жестко очерчены. В наиболее радикальных его образцах, таких как «Бабочка и меч» Майкла Мака или «Меченосец-2» Чина Сютуна, способности героев, бродячих воинов уся (wuxia), мастеров боевых искусств, оказывались близки к магическим — они были способны срывать крыши с домов, посредством концентрации энергии убивать противника на расстоянии ста шагов и пролетать по воздуху значительные пространства. В западной жанровой классификации ленты такого рода можно определить как фэнтези. Другие фильмы, вроде «Выжженного рая» Ринго Лама и «Лезвия» Цуй Харка, тяготеют к реалистичной и жестокой постановке сцен экшн и больше напоминают исторический боевик в европейском понимании этого термина[1].



«Дом летающих кинжалов»
(House of Flying Daggers)
Авторы сценария **Чжан Имоу, Ли Фенг, Бин Ванг**
Режиссер **Чжан Имоу**
Оператор **Чжао Сяодик**
Художник **Тинсяо Хуо**
Композитор **Сигэру Умэбаяси**
В ролях: **Чжан Зии, Энди Лау, Такэси Канисиро, Анита Муй и другие**
Beijing New Picture Film Co, China Film Co-Production Corp., EDKO film Ltd
КНР—Гонконг
2004

[1] Подробнее об этом жанре см.: К о м м Дмитрий. Fant-Asia. — «Искусство кино», 2000, № 8; К о м м Дмитрий. Прыжок тигра. — «Искусство кино», 2001, № 5.

Бóльшая часть фильмов в жанре усяпян была снята в Гонконге и на Тайване. В Китайской Народной Республике усяпян находился под запретом как «буржуазный жанр» вплоть до реформ Дэн Сяопина в конце 70-х годов прошлого века. В Юго-Восточной Азии же это был самый популярный жанр, начиная с 60-х годов, когда фильмы Кинга Ху и Чана Че проложили дорогу к его успеху. Но помимо коммерческой выгоды, усяпян давал почти неограниченные возможности для экспериментов художникам, хореографам боев, операторам и режиссерам. Возможно, поэтому к нему часто обращались артхаусные постановщики, такие как Вонг Карвай, Энн Ху, Клара Ло и, наконец, Чжан Имоу.

Снятый им в 2003 году «Герой» стал одновременно и самым высокобюджетным (30 миллионов далларов), и самым кассовым фильмом в истории Китая. Он также вошел в пятерку номинантов на «Оскар», и, возможно, единственное, что помешало ему получить приз Киноакадемии, — редкостная нерасторопность американского прокатчика, студии Miramax, умудрившейся к моменту вручения наград даже не выпустить фильм в широкий прокат в США.

Между съемками «Героя» и «Дома летающих кинжалов» прошел год. Но между событиями этих фильмов пролегло целое тысячелетие китайской истории. И еще бóльшая пропасть разделяет их эстетику.

Действие «Героя» относилось к III веку до нашей эры, полумифической эпохе становления государственности в Китае. Это был эпос, нечто вроде китайских «Нибелунгов», где на фоне тысячных массовок действовали сверхчеловеки, титаны, способные останавливать сыплющиеся дождем стрелы, парить в кронах деревьев, одним движением меча поднимать буран из опавших листьев. Благородство этих персонажей, чистота их помыслов, спокойствие, с каким они отправлялись на смерть, были эпическими, божественно совершенными. И визуальный ряд фильма, где каждой эмоции, лежащей в основе эпизода, соответствовал свой цвет, был столь фантастически прекрасен, что становилось больно глазам, поскольку обычному, земному человеку трудно выносить божественное совершенство. Само слово «герой» в подобном контексте начинало восприниматься в своем первоначальном, античном смысле: смертный полубог. «Герой», безусловно, относится к описанному нами «фэнтезийному» типу усяпян, возможно, даже является вершинным его достижением.

И тем не менее сегодня Чжан Имоу называет «Героя» всего лишь пробой пера, а «Дом летающих кинжалов» считает своим настоящим вкладом в развитие жанра.

Действие «Дома летающих кинжалов» разворачивается в рамках четко определенной исторической реальности: 859 год нашей эры, закат династии Тан — золотого века Поднебесной империи. Китай охвачен волнениями, правительство коррумпировано, полиция беспомощна. Наибольший страх у властей вызывает тайное общество под названием «Дом летающих кинжалов», ставящее целью борьбу с режимом до последней капли крови. Двое блюстителей порядка Ляо и Джин разрабатывают план поимки лидера этой организации. Для этого они хотят использовать слепую куртизанку Мэй, которая на самом деле является отлично тренированной убийцей из «Дома летающих кинжалов». Джин должен притвориться странствующим воином, симпатизирующим «Дому летающих кинжалов», и спасти Мэй из тюрьмы, дабы она привела его в логово этой организации. Но у Мэй есть свой план, о котором не догадываются герои, во всяком случае, один из них...

«Дом летающих кинжалов» — история трехдневного путешествия, которое совершают персонажи в поисках одноименного тайного общества, причем путешествие это становится своего рода воспитанием чувств, а его финал приводит центральных героев к акту выбора между самопожертвованием и смертью возлюбленного. Сюжет фильма причудливо сочетает элементы исторического боевика, костюмной мелодрамы и детектива, а выстроен он таким образом, что практически каждая новая сцена заставляет публику

под другим углом зрения переоценить предыдущие. И оригинальное китайское название у него соответствующее: «Повсюду обман», или «Повсюду засады».

Три главных действующих лица «Дома летающих кинжалов» — отнюдь не титаны. Их взаимная ложь является основным двигателем сюжета, а несовершенство их моральных принципов могло бы вызвать лишь презрительную усмешку у божественных «героев», вроде Сломанного Меча или Летящего Снега. Это отразилось и на сценах боев. По настоянию режиссера «змеиная голова» (так в Китае называют хореографа поединков) — Чин Сютун, работавший и на «Герое», выстроил принципиально иной рисунок боевых сцен. Они стали умышленно приземленными и почти что реалистическими (по меркам жанра, разумеется). Концептуальность этого решения особенно заметна в эпизоде схватки в бамбуковом лесу — обязательном элементе для любого автора, решившего обратиться к жанру усяпян.

«Бамбуковый лес — непременная натура для фильма о боевых искусствах, — говорил Чжан Имоу. — Ан Ли снимал схватку в бамбуковом лесу, да, по сути, за последние пятьдесят лет каждый режиссер снимал схватку в бамбуковом лесу. Герой просто обязан подраться среди бамбука, чтобы его признали настоящим воином. Так что раз уж я взялся снимать фильм в этом жанре, мне было не избежать сцены в бамбуковом лесу. Но я снял эту сцену иначе, не так, как она обычно делается. В моем бамбуковом лесу двое влюбленных бегут по земле, а враги атакуют их с деревьев»[2].

Одним словом, «Дом летающих кинжалов» совсем непохож на фэнтези. Но его нельзя отнести и ко второму, «реалистическому» типу усяпян. В этом фильме нет обязательной для данного направления брутальности, вроде натуралистического отсечения конечностей или фонтанов крови, бьющих из разрубленных артерий. Костюмы героев, созданные японской художницей Эми Вада, которая прославилась сотрудничеством с Куросавой и Гринуэем в кино и Питером Штайном в театре, тоже лишь в малой степени соответствуют реалиям эпохи. Зато здесь имеется типичная для Чжана Имоу экранная живопись, когда изменения в природе импрессионистски воплощают душевное состояние персонажей. Чжан Имоу в очередной раз продемонстрировал свой визионерский талант, вновь, как в «Дороге домой», развернув на экране череду психоделических пейзажей.

(Любопытно, что пейзажи эти по большей части не китайские, а украинские. Изрядная часть фильма снималась на Украине, и именно ей картина обязана впечатляющей финальной сценой поединка во время снежной бури. Это не было запланировано изначально, съемки проходили в октябре, и когда внезапно пошел густой снег, в течение дня полностью изменивший ландшафт, для Чжана Имоу такой поворот событий стал полной неожиданностью. Тем не менее он не растерялся и, по своему обыкновению, использовал изменившуюся натуру для передачи чувств персонажей. Схватка между ними начинается на фоне огненно-красного, словно раскаленного от ненависти осеннего леса, а заканчивается в белоснежной пустыне, как бы символизирующей душевную опустошенность.)

Трудно не заметить, что и драматургически «Дом летающих кинжалов» больше фильм Чжана Имоу, чем «Герой». В некоторой степени он напоминает снятую им шесть лет назад «Дорогу домой». И там, и здесь в центре действия — камерная любовная история. И там, и здесь сюжет движим ярким женским характером. И там, и здесь этот характер воплощает Чжан Зии, которая последние шесть лет занимает место штатной музы режиссера. И там, и здесь присутствует четкое разделение мужского и женского начал: в «Дороге домой» символом «мужского» служил город, откуда приезжали два главных героя фильма, а олицетворением «женского» — деревня, с целой стайкой скучающих возле колодца девушек; в «Доме летающих кинжалов»

[2] Здесь и далее высказывания Чжана Имоу цитируются по пресс-релизу «Дома летающих кинжалов» для американского проката.

все солдаты правительства — мужчины, а воины тайного общества — женщины.

В этом смысле можно понять, что «Герой» был действительно пробой пера, то есть попыткой — впрочем, блестяще удавшейся — совладать с канонами нового для режиссера жанра. А «Дом летающих кинжалов» — в полной мере фильм Чжана Имоу, переосмысление его магистральных тем в рамках коммерческого жанра. Усяпян со всеми его необходимыми элементами — это своего рода обязательная программа, которую Чжан Имоу уверенно выполнил, но лишь для того, чтобы перейти к главному — программе произвольной.

И в этой программе нет второстепенных и незначительных деталей, поскольку она разворачивает основополагающую тему творчества Чжана Имоу.

Время действия фильма — эпоха династии Тан — важнейший период для китайского искусства в целом и жанра усяпян в частности. Сами китайцы именуют эту эпоху, длившуюся с 618 до 907 года, «веком поэзии». Пожалуй, нет в истории Поднебесной империи периода, который способен сравниться по культурному расцвету с эпохой Тан. Именно тогда возникли чуаньци (chuanqi) — «странные истории», прямые предшественники романов об уся. Согласно энциклопедии гонконгского кино City on Fire: «Прародители усяпян — чуаньци танской эпохи — рассказывали о героях-одиночках, наделенных чудесными познаниями в боевых искусствах. Но правительственные чиновники, подозрительно относившиеся к стремлению молодежи порвать с традицией, усматривали в этих «полетах свободы» признак упадка общественной морали»[3]. Иными словами, произведения о боевых искусствах с самого рождения жанр бунтарский, бросавший вызов устоявшимся авторитетам. Таковыми же они воспринимались и властями коммунистического Китая до недавних времен. Сегодняшняя реанимация жанра в Китае сродни его новому рождению, и Чжан Имоу недвусмысленно проводит в «Доме летающих кинжалов» параллель, помещая трагическую историю о героях, пытающихся бросить свои враждующие лагеря ради любви, именно в эпоху Тан.

Профессия куртизанки, выбранная для героини фильма, и эффектная пятнадцатиминутная сцена в Пионовом Доме не случайны. В период династии Тан бордель стал одним из центров общественной жизни, там нередко принимались важные политические и экономические решения, а статус куртизанки был пределом мечтаний многих девушек. «Чиновник мог добиться повышения в должности, если он знакомил своего начальника или влиятельного политика с изысканной куртизанкой, а торговец мог таким же образом получить желанный кредит или важный заказ», — писал Роберт ван Гулик. Ремесло куртизанки также давало идеальную возможность для шпионажа — то есть именно для того, чем занимается героиня фильма. «Смышленые девушки, которые ничего не пропускали мимо ушей во время вечеринок и умели проявить интерес к проходившим там беседам, обладали богатой неофициальной информацией о чиновничьем и деловом мире»[4].

Но куртизанка была лишь одной из знаковых женских фигур эпохи Тан. Другой такой фигурой являлась девушка-воин, амазонка, владеющая боевыми искусствами наравне с мужчинами и даже лучше них. По утверждению австралийского историка Чарлза Фицджеральда, фольклор той эпохи «полон сказаний о девах-воительницах, таких как «Жанна д'Арк династии Тан», которая построила крепость в Лэйчжоу, чтобы защитить себя и своих соратников от варваров»[5].

Чжан Имоу объединил оба этих персонажа в одной героине и создал уникальный для китайского кино образ куртизанки-воительницы Мэй.

---

[3] Odham Stokes Lisa & Hoover Michael. City on Fire. Hong Kong Cinema. London — New York, 1999, p. 90.
[4] Ван Гулик Роберт. Сексуальная жизнь в древнем Китае. С-Пб., 2000, с. 197-198.
[5] Фицджеральд Ч.П. История Китая. М., 2004, с. 128.

Сильная духом женщина — обязательный персонаж кинематографа Чжана Имоу. Достаточно вспомнить героинь Гон Ли из фильмов «Зажги красный фонарь», «Красный гаолян» и «Шанхайская триада», бросавших вызов патриархальной традиции и роли, отведенной в ней женщине.

Причины упорного интереса и симпатии Чжана Имоу к персонажам, чьи личностные качества не дают им смириться с границами социальных ролей, кроются не только в диссидентском духе режиссера, долгое время не позволявшем ему смириться со статусом «общественного животного» в коммунистической стране, но и в своеобразном отвержении конфуцианской традиции. Конфуций не жаловал прекрасный пол, заявляя: «Если с ними (женщинами) сближаешься, они перестают слушаться, если же удаляешься от них, то неизбежно испытываешь с их стороны ненависть» («Лунь юй», 17:24). Последователи этого философа идеалом женщины считали «нэй жэнь» — «ту, что внутри дома», — иными словами, покорную домохозяйку. В контексте патриархальной китайской культуры бунт против доминировавшей на протяжении веков конфуцианской традиции всегда трагичен, а бунт женщины трагичен вдвойне, поскольку обречен изначально.

Диссидентская философия Чжана Имоу имеет не так много общего с примитивной войной полов, как может показаться, в частности, на примере «Дома летающих кинжалов», где существует четкое разделение воюющих сторон по половому признаку. Соперничество женского и мужского начал для него — скорее усложняющее дополнение, нежели основа драматического конфликта. Чжана Имоу в первую очередь занимает идея бунта личности против отведенной ей в общественном укладе социальной функции. Именно поэтому сложнейшая, разветвленная композиция «Героя», похожая на искусство каллиграфии не меньше, чем техника владения мечом, служит одной цели: показать путь обращения человека без имени в героя, стоящего выше любого великого властителя, а героизм в трактовке Чжана Имоу заключается прежде всего в способности выйти за рамки предписанной социумом роли, будь то роль мелкого чиновника, наемного убийцы или самого императора. Герой волен убить императора или подарить ему жизнь — он свободен; император же не способен на такую щедрость, поскольку является рабом своей социальной функции.

Именно осмысление такого героизма — магистральная тема режиссера. Возможно, это обстоятельство превратило вчерашнего диссидента Чжана Имоу в любимца нового поколения китайских властителей, всегда готовых субсидировать его фильмы. Его концепция героики созвучна нынешней доктрине развития Китая, делающей ставку на относительную экономическую свободу, упрочение позиций на глобальном рынке и повышение творческой инициативы. Сверчки, твердо знающие свои шестки, которых стремилось воспитать правительство Мао Цзэдуна, для этих целей не годятся. Но они никогда и не интересовали Чжана Имоу.

Продолжая бунтарскую тему, некогда начатую Гон Ли, исполнительница роли Мэй Чжан Зии развивает ее по-своему — более универсально, поскольку обладает не только романтической внешностью и прекрасными актерскими данными, но и отличной хореографической подготовкой (актриса закончила Пекинское балетное училище), позволяющей ей превращать кунфу в танец, а также легко находить пластическое выражение эмоций своих героинь. Неординарная пластика Чжан Зии дает возможность режиссеру артикулировать свою магистральную тему с еще большей силой. Собственно, все самые эффектные «хореографические номера» в «Доме летающих кинжалов» созданы именно для Чжан Зии, включая феерические танцы в борделе, в первую очередь, «игру в отображение», в ходе которой «слепая» Мэй кружится подобно бабочке, отбивая заданный ударами горошин о барабаны ритм не только ногами, но и длинными рукавами платья. Сцена, где женщина точно повторяет все усложняющийся ритм, который задает ей мужчина — в данном случае офицер городской стражи Ляо, — смотрится как издевательская метафора презираемого Чжаном Имоу патриархального ук-

лада. Ляо одновременно и мужчина, и представитель власти, призванный блюсти общественный порядок, а потому неожиданный финал танца, в котором Мэй выхватывает меч и набрасывается на него, символизирует бунт и против первого, и против второго. На контрасте с ним существует еще один танцевальный номер Мэй — эротический танец обольщения, исполненный уже не для грозного Ляо, — а для его молодого друга Джина. Ирония заключается в том, что, лишь превратившись из неотразимой соблазнительницы в воина «Дома летающих кинжалов», Мэй получает шанс обратить на себя внимание мужчины из противоположного лагеря.

В кульминационной сцене герои покинут свои враждующие лагеря, чтобы стать свободными, как ветер, то есть предпочтут личное счастье борьбе за общее благо. В очередной раз пример антиобщественного поведения с точки зрения конфуцианской морали выглядит образчиком героизма в интерпретации Чжана Имоу. «Многие режиссеры снимали фильмы про то, как люди влюбляются, — говорит он. — Но моя концепция — рассказать о том, чем они готовы пожертвовать, чтобы сберечь свою любовь. В конце концов, именно любовь выражает триумф человеческого духа». В столкновении индивидуализма с традицией трагический финал неизбежен, причем, как обычно у этого режиссера, героическая — и, соответственно, жертвенная — роль в нем достается женщине.

Напоследок необходимо заметить, что метание кинжалов — такая же неотъемлемая принадлежность кино боевых искусств, как, например, бой в бамбуковом лесу или кунфу-балет в исполнении прекрасных воительниц. Достаточно сказать, что именно с техники метания кинжалов, представленной наравне с полетами героев на тросах в фильме «Сожжение монастыря красного лотоса» (1928), начался кинематографический усяпян в Гонконге. Это своего рода бренд, отвечающий за весь жанр в целом, и то, что Чжан Имоу вынес «летающие кинжалы» в название своего фильма, демонстрирует понимание им нынешней силы этого бренда на поле глобального рынка кинокультуры[6]. Сегодня целый ряд китайских режиссеров пытаются воспользоваться международным спросом на усяпян; в их числе — патриарх гонконгского кинематографа боевых искусств Цуй Харк, некогда реформировавший его своими «Воинами Зу» (1980) и продюсировавший многие фильмы Чин Сютуна, в том числе «Терракотового воина» (1989), в котором главную роль исполнил будущий постановщик «Дома летающих кинжалов».

[6] Интересно, что в фильмографии Чин Сютуна уже есть фильм под названием «Летающие кинжалы» (1993), в котором главные роли сыграли Тони Люн и Мэгги Чун. Однако он не имеет никакого отношения к новой картине Чжана Имоу.

НИНА ЦЫРКУН

Зазубренное лезвие

«Ярмарка тщеславия» ***(Vanity Fair)***
По роману Уильяма Мейкписа Теккерея
Авторы сценария **Джулиан Феллоуз, Мэтью Фолк, Марк Скит**
Режиссер **Мира Наир**
Оператор **Деклан Куин**
Художник **Мария Джуркович**
Композиторы **Майкл Данна Шанкар, Махадеван, Лой Мендоса, Эсаан Ноорани**
В ролях: **Риз Уизерспун, Джеймс Пьюрфой, Ромола Гараи, Джонатан Рис-Мейерс, Джим Бродбент, Боб Хоскинс, Рис Айфанс, Наташа Литтл и другие**
Focus Features, Granada Film Productions, Tempesta Films
США—Великобритания
2004

В конце 30-х вся Америка бурно обсуждала перипетии кастинга к экранизации романа Маргарет Митчел «Унесенные ветром». На роль национальной героини Скарлетт О'Хары претендовали лучшие актрисы Голливуда, в том числе Кэтрин Хепбёрн и Бетт Дэвис. Однако получила ее иностранка, англичанка Вивьен Ли. Трудно сказать, какими соображениями руководствовались создатели знаменитого эпоса. Возможно, продюсер Дэвид Селзник имел зуб на Кэтрин Хепбёрн, а режиссер Джордж Кьюкор уж точно на дух не выносил Бетт Дэвис. Так или иначе, их выбор оказался снайперски точным. Хотели они того или нет, но «южную леди» как раз вполне могла сыграть именно европейка, потому что американский Юг даже сегодня хранит европейский (французский) колорит (и даже сегодня там есть анклавы, где говорят на французском языке XVII века), а девушка-янки вряд ли могла в таких нюансах передать особенности характера аристократки-стервочки.

Сегодня ситуация вроде бы радикально изменилась; глобализм шагает по планете. И все же есть американская школа игры. И есть европейская, в частности, британская. Звездную карьеру в Голливуде удалось сделать немногим англичанам — Майклу Кейну, Энтони Хопкинсу, в последнее время Джуду Лоу и Хью Гранту. Вот почти и все. Кроме особенностей актерских школ, есть еще такая немаловажная штука, как национальный исторический опыт. Роберто Росселлини говорил: «Я атеист, но за мной два тысячелетия христианства». За плечами американских актеров национального опыта почти две с половиной сотни лет. Поэтому выбор американской актрисы на главную

роль в английском фильме — вещь рискованная. Выбор осуществила Мира Наир, индийский режиссер, обласканный критиками за национальную, «этническую», картину «Свадьба в сезон дождей». Кажется, Сомерсет Моэм однажды обмолвился, что чаще всего гордо потрясают британскими паспортами джентльмены с оливковым цветом кожи. Сегодня чувство вины за колониальное прошлое заставляет бывших колонизаторов с подчеркнутой уважительностью относиться к художникам из бывших колоний, торопясь предоставлять им щедрые авансы. Словом, Мире Наир дали карт-бланш в экранизации одного из лучших английских романов — «Ярмарки тщеславия» Уильяма Мейкписа Теккерея, вышедшей в свет в 1848 году. И она начала с того, что на роль национальной героини — своеобразного аналога Скарлетт О'Хары — Бекки Шарп утвердила американку Риз Уизерспун.

Ее мотив прозрачен — она явно учитывала шлейф ролей, сыгранных Уизерспун, которая воплощает в своих героинях идеалы третьей волны феминизма. Эти героини одержимы тщеславием самореализации. Старшеклассница Трейси Флик в «Выборах», беззастенчиво прокладывающая себе дорогу к посту президента школы; Элль Вудс из «Блондинки в законе», доказывающая всему свету, что в хорошенькой белокурой головке четко работают рациональные мозги. (В честь достижений блондинки в том фильме режиссер произвела рокировку: традиционная «порочная» брюнетка стала блондинкой, а ангелоподобная блондинка — темной шатенкой.) Кто такая Бекки Шарп, размышляла, видно, Мира Наир, если не родная сестра этих дерзких девчушек?

Мысль правильная, но это лишь часть правды о героине, обессмертившей имя ее создателя. Если пересказать роман Теккерея как текст к сборнику дайджестов для средней школы, то все так и есть. Но Теккерей писал не дайджест и не дамское чтиво, а викторианский роман почти на тысячу страниц. Бог троицу любит; в третий раз потревожу великие тени. Лев Толстой на вопрос, о чем его «Анна Каренина», отвечал: «Я об этом целую книгу написал».

Внешне в длинном (137 минут) фильме Миры Наир сохранены все сюжетные линии и основные сцены романа. Смущает, правда, обрамление. Покинув ненавистные стены пансиона мисс Пинкертон, Бекки — в точном соответствии с буквой романа — приезжает погостить к своей однокашнице Эмилии Седли и знакомится с ее братом Джозефом, офицером, который служит в Индии, и притворно заходится восторгом от его рассказа о чудесной стране. Заканчивается же фильм слонами и магараджами: супруга Джозефа Бекки прибывает вместе с ним в благословенную Индию, будто всю жизнь о том мечтала. Абсолютный хэппи энд, начисто перечеркнувший грустную иронию финала в романе, оставляющего ощущение разбитых надежд, брошенных в топку суеты сует.

Конечно, Мира Наир не американка; но именно этот факт сыграл с ней и с фильмом злую шутку. Что для наследницы древней культуры наши «два тысячелетия христианства»? Примерно то же, что две с половиной сотни лет истории США. А эпоха наполеоновских войн, в которую жила Бекки Шарп, почти неразличимо сливается с эпохой третьей волны феминизма. В результате Риз Уизерспун прекрасно справляется с одной линией в рисунке роли — условно говоря, карьеризмом Бекки Шарп. В этом смысле Бекки действительно родная сестра нашей современницы, стремящейся во что бы то ни стало стать звездой — не потому, что ее жжет нереализованный талант, а лишь потому, что в моде успех. Но это, как было сказано, только одна краска в ее характере, а все наполнение характера девушки своего времени и просто обаятельной и пленительной авантюристки остается нереализованным. Да и негде ему реализоваться в том мире, который с вопиющим анахронизмом изображает Мира Наир. Ну, к примеру. Влюбленный кроткий и неглупый Уильям Доббин приходит к Эмилии предложить ей выйти за него замуж — и немедленно плюхается на стул, в то время как дама (она же хозяйка дома) остается стоять. Доббин, конечно, неуклюж, но он все же офицер и

джентльмен и не позволил бы себе такого оскорбительного поведения. Джордж Осборн, повеса аристократ, легкий и беспечный в романе, что и делает его романтическим героем, а не мерзавцем изменником, в фильме похож на чванливого буржуа, современного выскочку, зачарованного собственной внешностью.

Если в одном месте убудет, в другом обязательно прибудет. «Прибыла» постельная сцена, сдернувшая с героини покров ее таинственной пленительности, разрядившая ту напряженность эротизма, которую создавала викторианская чопорность, разрушившая обаяние загадочности и недосказанности.

Слов нет, Мира Наир внимательно прочла первоисточник и прекрасно почувствовала обличительный пафос Теккерея, но передала его скучно и однобоко, подчеркнув лишь лицемерие империи, благополучие которой зиждется на эксплуатации щедрой колонии. Дамы в роскошных кашемировых шалях в Гайд-парке и смуглая прислуга в национальных одеждах в их гостиных назойливо напоминают про несчетные алмазы в каменных пещерах и жемчужины в море полуденном, которые кораблями вывозят из Индии на потребу неблагодарным британцам.

В отличие от живого, наполненного игрой романа, этот фильм необыкновенно вял, тяжеловесен и создает впечатление нещадной затянутости. Интонация мудрого и ироничного Кукольника, от лица которого ведется повествование в книге, пропала бесследно. Милое изящество, с которым блистательная авантюристка Бекки, не случайно получившая от автора говорящую фамилию Шарп («острая»), поражает читателя своими дьявольскими выходками, сменилось резкой грубостью. Даже в кульминационной сцене, где она открывает правду о муже своей бывшей подруге, в первый и единственный раз искренне решив ей помочь, Риз Уизерспун выпаливает эти слова с наглым остервенением бессердечного подростка, будто это Трейси Флик расправляется с соперницей — претенденткой на место президента школы, а не наученная горьким опытом, все потерявшая женщина, которой нечего делить с бедной Эмилией.

В сущности, актриса, наверное, вполне могла бы сыграть свою роль лучше и объемнее, не лиши ее сценаристы и режиссер этой возможности, превратив почти каждую сцену, как и весь роман, в маленький дайджест.

Еще меньше повезло другим актерам, а среди них Боб Хоскинс (сэр Питт Кроули), Джим Бродбент (мистер Осборн), Джонатан Рис-Мейерс (Джордж Осборн). В эпизодической роли леди Джейн появилась Наташа Литтл. Именно она сыграла Бекки Шарп в четырехсерийной телеверсии романа Би-Би-Си 1998 года, к счастью, дважды показанной на канале «Культура». Вот там все было на месте — изящество, юмор, точность бытовых деталей, тонкий психологизм и верность исторической правде и духу романа. Увы, там, где Наташа Литтл лишь улыбалась дивно очерченным ротиком (улыбка получалась обворожительно привлекательной и по-змеиному лукавой), Риз Уизерспун отчаянно вращает вылупленными глазами, демонстрируя какую-то куриную хлопотливость, не свойственную дамам ее круга и эпохи, танцевавшим гавот и менуэт, а не летку-енку. Там, где удивительно лаконичный Филип Гленистор (Доббин) в трагические моменты лишь молча смотрит на Эмилию невыразимо влюбленными, все понимающими глазами, Рис Айфанс досадливо морщится или машет рукой, демонстрируя не присущие добрейшему и благороднейшему майору затаенное злорадство и мстительность.

Кому точно повезло в этой экранизации, так это Индии. Мира Наир пропела гимн своей стране; акция вполне достойная, однако имеющая исключительно социальный, но отнюдь не художественный смысл. Как говорил Теккерей: «Кто из нас получает то, чего жаждет его сердце, а получив, не жаждет большего?.. Давайте, дети, сложим кукол и закроем ящик».

24
k/c

искусство
кино

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на
единственный в России ежемесячный
журнал по искусству. Нас знают потому,
что «Искусство кино» — это профессия
и досуг, это новости кино и телевидения,
статьи о новинках репертуара и интервью
с мастерами современной культуры,
увлекательные мемуары и сценарии,
новейшая отечественная
и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Телефон (095) 151-6751. Факс (095) 151-0272. E-mail: filmfilm@mtu-net.ru 125319, Москва, ул. Усиевича, дом 9

КОММЕНТАРИИ

ВЯЧЕСЛАВ ГЛАЗЫЧЕВ

Апология телезрения

Знание — сила, как говаривал еще Фрэнсис Бэкон. Овладение знанием — удел сильных. Тяготение к знанию — слабость многих, что в советские времена давало возможность делать недурной журнал «Знание — сила», на изготовлении картинок для которого я смог построить кооперативную квартиру.

К концу второго тысячелетия журнал Time, на основании интернет-голосования, смонтировал свой список ста героев XX века. В числе двадцати «героев культуры» заметное место занял Барт Симпсон. Этот лукаво-дерзкий рисованный мальчуган, которому всегда одиннадцать лет, оказался в одном списке с Чаплином и Пикассо... вот и говори после этого о глобализации и унификации культуры. Вопрос: почему славная семья Симпсонов, обжившаяся на REN TV и измывающаяся над Америкой, не пользуется симпатией российской публики? Не знаю. Могу только подозревать, что самоирония, пронизывающая англосаксонскую культуру при всем ее яростном патриотизме, каким-то образом задевает здешнее мечтание о правильном мироустройстве.

Весьма давно меня с группой однокурсников занесло летом в Батуми. Мы мирно жевали хачапури на веранде уже тогда частного ресторанчика, когда подкатил фургон и милиция загрузила в него всех мужчин, кто был на веранде, после чего нас привезли в тамошний ДОПР и приговорили к пятнадцати суткам «за мелкое хулиганство». Так мы стали «декабристами» — соответствующий указ был издан в декабре 57-го, и батумская власть спешила выполнить план. Мы честно мели гальку меж кустов роз на Приморском бульваре, нас почти сносно кормили, но каждое утро было испытание. Начальник, аджарец в сталинке, с неправдоподобно короткими и кривыми ногами, был, надо думать, последователем Сенеки. Заложив за спину короткие руки, он прохаживался мимо строя «декабристов» и произносил проповедь. «А сэгодна мы пагаварым о матеры» — основная драма была в том, чтобы удержать на физиономии почтительность. Это было трудно, зато (o tempora, o mores!) часов в семь вечера проповедник отпускал нас погулять до одиннадцати под честное слово. Наш аджарец был с виду вылитый Гомер Симпсон.

Большинство тяжело держит удар одиночества, с трудом при этом выдерживая общение по той простой причине, что общение сводится к обмену банальностями по поводу банальностей, услышанных-увиденных на экране. Однако мощность шума на нашем ТВ не может вполне заглушить одно существенное обстоятельство — при совершенной невменяемости многотиражных газет и «гламурных» журналов телевидение остается единственным

убежищем здравого смысла. Да-да, смею это утверждать, несмотря на очевидный сдвиг центра тяжести телевещания в сторону дебилизма. Всегда просматривая телепрограммы в зарубежных вояжах и худо-бедно в большинстве случаев понимая, о чем там говорят, готов дать руку на отсечение, что наш ящик — найкращий. Мои студенты, когда я попросил их написать эссе о ТВ, зафиксировали только дебильность — вот что значит некорректная выборка. Среди них, оказывается, рецидив моды начала 80-х, когда даже признаться в том, что имеешь телевизор, было почти неприлично. В силу застарелой любознательности я за телевидением слежу, чтобы удержать контакт с реальностью культуры.

Вот на REN TV неутомимый адвокат Павел Астахов, надев мантию мирового судьи, давно и симпатично занят ликбезом по части разрешения гражданских споров. Учитывая, что российский человек традиционно испытывает аллергию к всякой вообще процедурности, не без основания провидя в ней злокозненность начальства, обучение «на пальцах» имеет ни с чем не сравнимую ценность. Ценность тем большую, что ведущий и актер в одном лице обладает в данном случае редкостным обаянием цивилизованной силы разума. Есть там истории трогательные, есть смешные, есть редкостно нелепые, но вот случился казус. Судья-ведущий резонно не касался этой стороны дела, как не имеющей отношения к существу спора, а сюжет весьма интересный. Не результатом, так как в иске было справедливо отказано. Дело не в том, что староста студенческой группы, скорее всего, и впрямь недурно распорядился оттяжкой платежа на десять дней, удачно сыграв на бирже (такой вот современный «зигзаг удачи»), что вызывает оторопь у старомодного зрителя. Дело в том, что и миловидная барышня-истец, представлявшая группу, и дама от институтского благотворительного фонда, да и сам ответчик ни секунды не усомнились в том, что «добровольное», нормативно установленное отчисление от стипендий и зарплаты педагогов в благотворительный фонд являет собой фантастическое издевательство над самой идеей творения добра. Вузовское начальство, разумеется, возразит, что именно такое решение было с полным единодушием принято полномочным собранием коллектива, и весь ужас положения в том, что это начальство даже и не поймет, что от этой процедуры нисколько не меняется суть и смысл воспроизводства советской традиции выдавать марки ДОСААФ как часть зарплаты.

Увы, именно это — глубина проникновения, мощь самовоспроизведения «совка» — почти не становится предметом обсуждения, внятного и, вместе с тем, деликатного к живым останкам эпохи. Впрочем, с деликатностью дело обстоит не слишком благополучно, но тут экран не более чем зеркало. Все как в жизни. Уж до чего благовоспитан Виталий Третьяков, который с упорством пытается на «Культуре» поддержать интерес к якобы вечному вопросу «что делать?» (на самом деле активное меньшинство отлично знает, что делать, — оно суетится и работает до седьмого пота). Он-то благовоспитан, разве что несколько вял в интонационном строе, да вот среди его гостей непременно обнаруживается некто и неглупый, и красноречивый, кто начинает пытаться превратить беседу нескольких в персональный монолог. А ведь это тоже «совок», напрочь отучивший слышать другого, благо и до Октябрьского переворота была к тому склонность российской интеллигентной публики.

С деликатностью не слишком ладно, однако резонно обратить внимание на весьма любопытный вариант социально-психологического ликбеза, который принял форму бесконечной серии миниатюрных сцен под общим названием «Саша + Маша» (ТНТ). Носил бы шляпу — снял бы шляпу, мастерство дело редкое. Целая энциклопедия отношений между мужчиной и женщиной среднего класса, включая сюжеты, которые ранее бывали в лучшем случае темой немыслимо тоскливых лекций-бесед, оказалась упакована в легкую, умеренно ироничную форму да еще при безукоризненном под-

боре актеров. Мало кто обратил внимание на то, что это первая попытка — пусть в редуцированном формате — самостоятельно выстроить «семейный» сериал, каких у нас еще не было.

Право же, любопытно наблюдать, сколь мощным трансформатором является наша культура. Знакомый по школьной физике закон индукции работает в ней идеально, и можно лишь изумляться той энергии, с которой эту культуру пытаются защищать люди в рясах, ряженые казаки и депутаты, заметим, все более пристойно одетые. Даже прямой, лицензионный перенос развлекалок или ток-шоу на наш экран отнюдь не является копией. Из Светланы Сорокиной не получилось Опры — и не столько потому, что необходимая доля агрессии у ведущей дамы чрезмерна, а по той причине, что подготовленная публика не та. Самый тупой (а уж у Опры их хватает) из янки с детства приучен к уважительной формуле выяснения отношений с оппонентом, тогда как самый воспитанный соотечественник убежден в монопольном владении истиной и слышать никого не хочет.

Ведущая «Слабого звена» — само совершенство, но никакими силами нельзя одолеть встроенный в культуру этический запрет на демонстрируемый публично сговор против очевидно сильнейшего. Михаил Леонтьев за не слишком долгий срок сменил маску агрессивного комментатора на вполне родимое хамство. Илья Колосов на ТВЦ держит маску холодности, однако его воскресные собеседники не настроены на игру, маски носить не склонны, в силу чего диалог утрачивает всякую остроту. Один Владимир Познер, уже в силу биографии являя собой индукционную машину, пытается держать западный стандарт, что, заметим, лучше у него получается в беседе с несколькими, чем в большом ток-шоу.

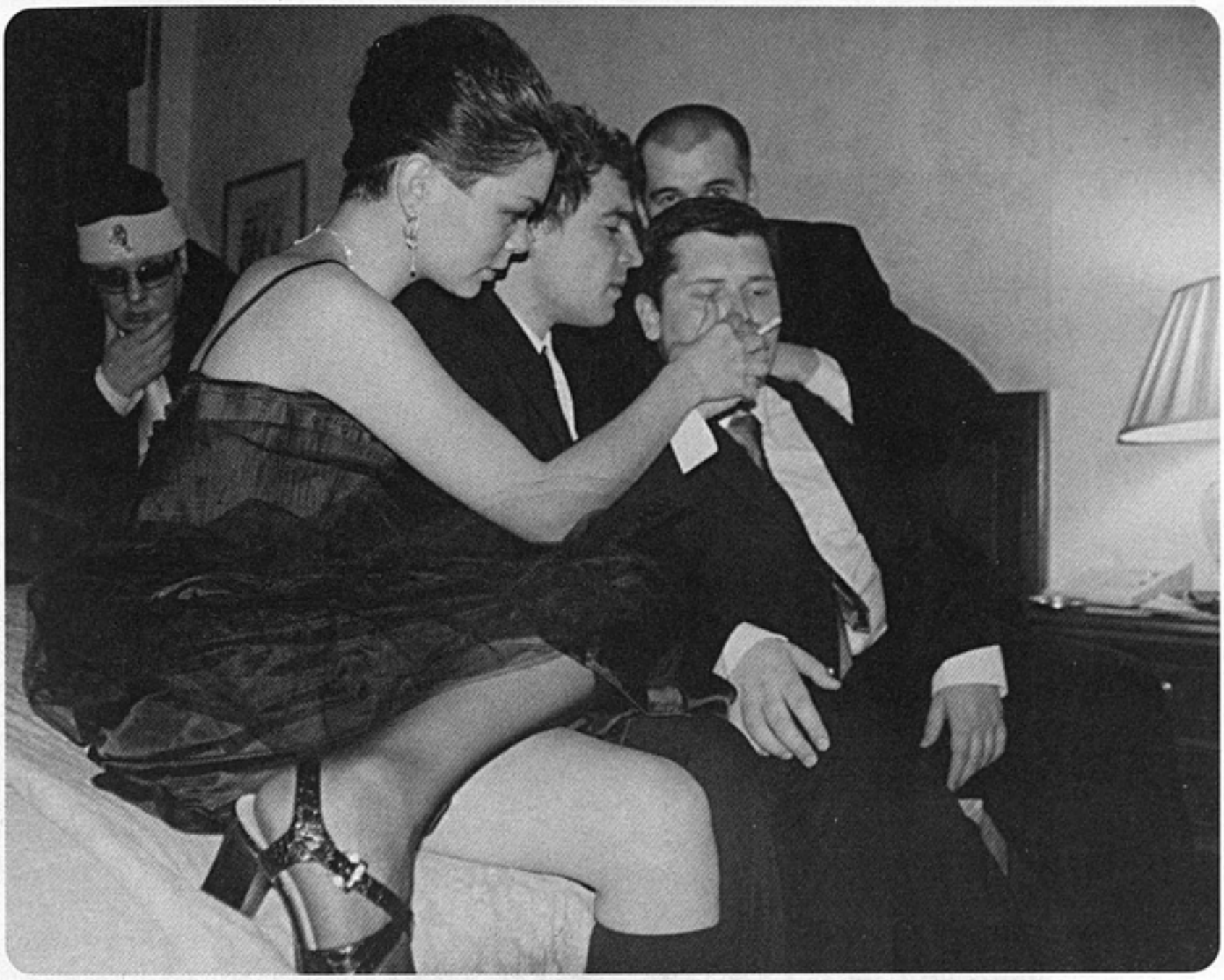
Много любопытнее, когда, отталкиваясь от американского стандарта, умеют делать отчетливо свое. Андрей Караулов, как и нью-йоркские мастера шоу, пользуется предельно узким набором приемов, но набор принципиально иной. Отбирать только удобных для себя собеседников — раз, смешивать обрывки правдивой информации с домыслами — два, использовать логическую формулу «в огороде бузина...» — три, снижать собственный голос до шепота, сразу после этого врубая трагическую музыкальную фразу на максимум, — четыре. Все эти приемы используются успешно, хотя не один из них в американской культуре был бы не только сразу же подвергнут остракизму, но и просто немыслим. Владимир Соловьев откровенно избирателен в манере: с тем, кого чтит, учтив чрезвычайно; с тем, кого не уважает, вполне откровенно балансирует на грани пристойного. Получается занятно, пользуется успехом, и опять-таки такое категорически исключено в культуре с иными нормами. Представить себе на каком-нибудь Би-Би-Си госпожу Конеген или «Школу злословия» решительно нельзя, что и делает их по меньшей мере любопытными.

Не без грусти ностальгируешь по преддефолтной нашей рекламе, вроде серии живых картин для банка «Империал», не к ночи будь помянут. Денег заказчики не жалели, но ведь и дизайнеры в ту пору имели еще скромный аппетит. За несколько лет возник феномен шлифованного эстетизма, от которого нынче осталось мало, и все же нет-нет да и промелькнет нечто изысканное не по деньгам. Право же, длинной заставке канала «Культура» более всего подходит слово «анданте», да и прогноз погоды, склеенный с недурной живописью, там сумели сделать, как никто. Лишнее подтверждение тому, что в современном искусстве все дельное и талантливое сдвинулось из галерей в кино и в компьютерные игры...

О делах в Сети мы еще поговорим, а вот в кино на ТВ кое-что происходит, и борьба трендов здесь принимает неведомые внешнему миру эпические масштабы. Одни продюсеры упорно продолжают линию бандитских саг, хотя по всем замерам интерес к этому жанру иссяк. Держится «шарнирный» жанр, вроде «Агента национальной безопасности» или «Ментов». Было интересно видеть, как вдруг резко просел этот сериал, когда там произошла перетасовка актеров при смене сценариста, и как сериал воскрес из

мертвых, как только обаятельный Мухомор вновь собрал вокруг себя прочие характеры. Не знаю, давали ли спецслужбы деньги на «Спецназ», но если давали, то это отличная инвестиция — класс сценарной работы, некогда заданный у нас Габриловичем и Гребневым, возрождается со всей очевидностью. Крепко построен «Штрафбат». Пуристы от истории разыскали в нем множество неточностей — у нас вечно все путают: к построению документальных фильмов подходят с художественной задачей, нередко урабатывая суть дела до неузнаваемости, а от игрового фильма требуют аккурат документальности. Два сериала, на мой взгляд, доказывают, что уже появились режиссеры, способные так умело пропустить совершенно «наш» материал через классическую западную форму с ее условностью, что, ничего в ней не утратив, они создали доподлинно «наше», — это «Гражданин начальник» и «Дальнобойщики». (Это все серьезно, в отличие от кино с его дебютами, — полчаса я выдержал «Ночного продавца» на премьерном показе, пока там не принялись кромсать труп. Боже, ну почему надо упорно пытаться сотворить российскую черную комедию, когда этот трудный жанр яростно сопротивляется переводу на русский. Подозреваю, что как нельзя перевести на английский любой наш анекдот, которому вполне отвечают всевозможные «охоты» и «рыбалки», так не переведешь черный юмор на русский.)

Расширение культуры хамства, которой названные сериалы пытаются противостоять с достоинством, часто пытаются свалить на рынок. Полагаю, что дело в другом, и над ТВ явственно нависла серьезная угроза, природу которой исследовал еще Николай Коперник — не только астроном, но каноник, то есть менеджер крупного церковного предприятия. Коперник вывел закон политэкономии, согласно которому плохие деньги, с намеренно заниженным содержанием серебра, непременно начинают вытеснять с рынка деньги полновесные. Если (при всей сдержанности отношения к самому принципу телевизионных рейтингов) сопоставить наличную программу телевидения с рейтингами, которые исправно печатают «Итоги», мы обнаружим отсутствие какого-либо соответствия между предпочтениями зрителей и предпочтениями теленачальников. Похоже, что сложилась специфическая корпорация, в подборе и заказе программ руководствующаяся чем угодно, но только не запросами реального рынка. Это смахивает на своего рода картельный сговор, в котором действуют собственные правила закулисных отношений между продюсерами, каким-то образом втянувшими в дело рекламодателей. Если так, то есть надежда. Раньше или позже серьезные рекламодатели разработают систему собственного рейтинга и начнут заказывать музыку, покончив с семейной вольницей на ТВ. Разумеется, скукоживание содержания при сем продолжится, хотя и в иных схемах, но покупать время для профурсеток, изображающих пение, станет накладно. Думаю, только после этого удастся оживить угасшие разговоры о публичном канале, свободном от рекламы и живущем на скромную абонентскую плату, за счет того, что партии, так или иначе отстраивающие свою архитектуру, будут вынуждены искать опору в обществе и общественном мнении.



СИНЕ ФАНТОМ CLUB

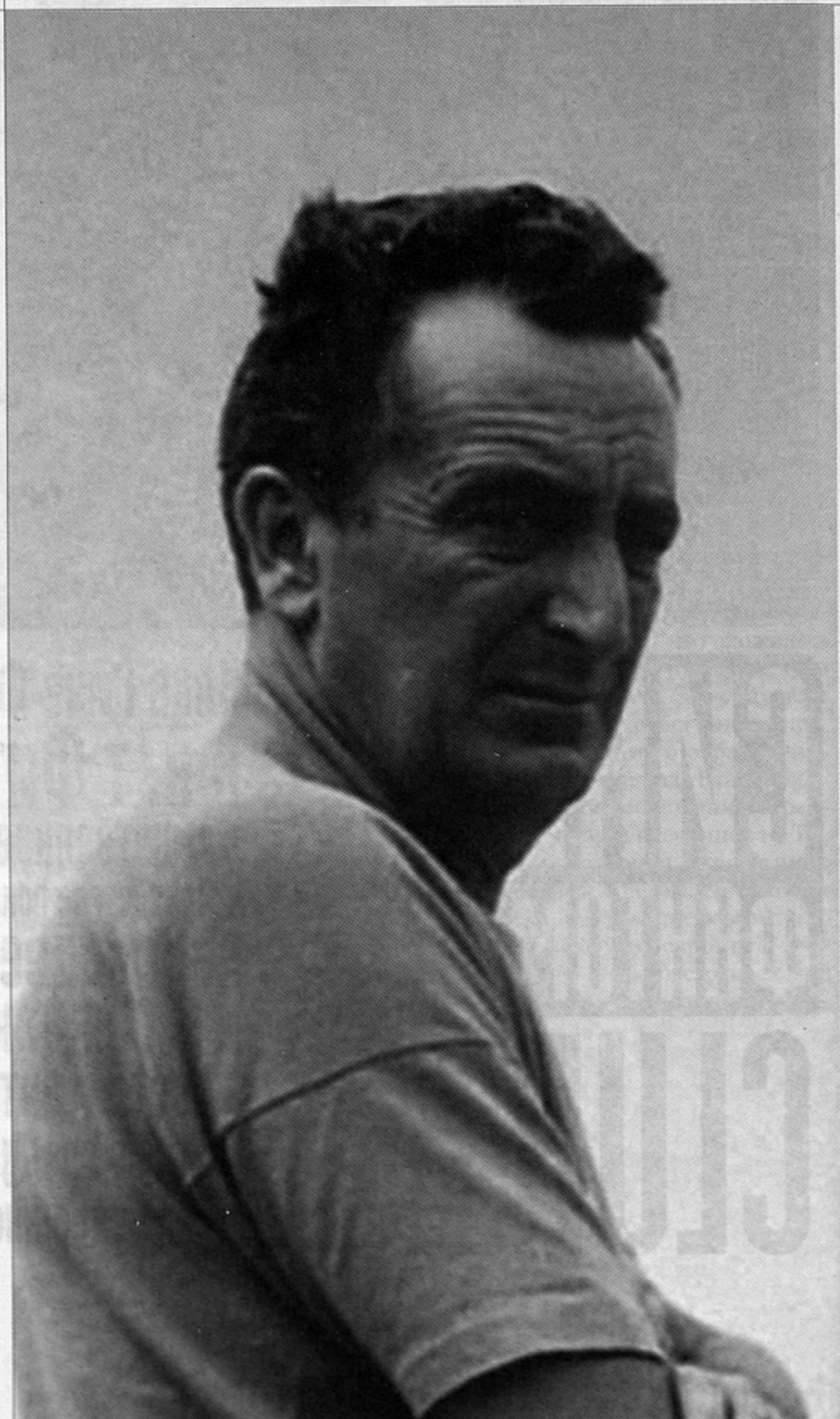
Клуб Сине Фантом в к/т Фитиль

единственное место в Москве, где показывают настоящее кино и обсуждают его вместе с авторами.

Каждую среду в 20.00

при поддержке

И М Е Н А



Марио Бава

ДМИТРИЙ КОММ

Повелитель иллюзий

Эта история случилась больше десяти лет назад. На еще вполне приличном в те времена питерском «Фестивале фестивалей» проходила ретроспектива фильмов Пьера Паоло Пазолини. В честь этого события был организован «круглый стол», на который прибыла внушительная итальянская делегация пазолиниеведов. Возглавляла ее Лаура Бетти — одна из последних могикан европейских 60-х — актриса, писательница и джазовая певица, начавшая свою карьеру в кино с феллиниевской «Сладкой жизни», а потом переигравшая едва ли не у всех классиков итальянского кино. (Некоторые фестивальные деятели почему-то именовали ее женой Пазолини.)

«Круглый стол» прошел, как положено, скучно, долго и в разные стороны. Русские участники почтительно интересовались философскими взглядами классика. Лаура Бетти, сухо поджимая губы и старательно изображая солидную матрону, рассказывала о съемках в «Теореме». Какой-то римский профессор толкал доклад о положении секс-меньшинств в кино.

После окончания действа, с трудом поборов дремоту, я подошел к Лауре Бетти за интервью. Мне было дано пятнадцать минут. Но вместо того чтобы спрашивать про Пазолини, я задал ей вопрос о Марио Баве, с которым она тоже успела поработать на фильмах «Красный знак безумия» и «Кровавый залив».

Тут случилось чудо.

Первую секунду, после того как перевели мой вопрос, достопочтенная синьора Бетти смотрела на меня с некоторым изумлением. Потом вдруг хлопнула себя руками по бедрам, издала громогласное «ха!» и воскликнула: «Вы хотите узнать про Марио?»

И солидная матрона исчезла без следа. Помолодев лет на десять, весело сверкая глазами и размахивая руками, «бабушка» принялась рассказывать старые киношные анекдоты, над которыми сама же смеялась первой. Бава в ее интерпретации являлся ходячим собранием всех мыслимых добродетелей, а самый часто употреблявшийся эпитет в ее повествовании был — «божественный». «Божественно остроумный, божественно интеллигентный, божественно талантливый, — скороговоркой перечисляла Лаура Бетти, потом на секунду делала паузу и со значением произносила: — И всегда сидел без денег». Поток ее воспоминаний был неостановим — вместо пятнадцати минут мы говорили около часа.

Из рассказа Лауры Бетти

Однажды Марио снимал какой-то фантастический фильм. Нужно было снять сцену посадки звездолета на другую планету. О спецэффектах не могло быть и речи — не позволял бюджет. Никто не мог ничего придумать. И только Марио нашел выход. Он сварил в большой кастрюле пятьдесят килограммов кукурузной каши и разбросал ее

«Девушка, которая слишком много знала»

по полу в павильоне. Когда каша кипела, в ней образовывались и лопались пузырьки. По мере охлаждения каши на месте этих пузырьков возникали миниатюрные кратеры, каналы и горы. Когда их снимали крупным планом, подсветив красным светом, возникала иллюзия, что это марсианская поверхность. И на эту кашу Марио успешно посадил макет звездолета.

В те времена я еще не очень много знал про Марио Баву. Знал, что в Италии его прозвали Синьор Хоррор плюс видел умышленно старомодную, черно-белую «Маску демона», похожую на полуторачасовую галлюцинацию, которая сделала бы честь любому из классиков немецкого экспрессионизма.

Но это интервью поразило меня, причем не столько тем, что было сказано, сколько тем, *как* это говорилось. В метаморфозе, случившейся с Лаурой Бетти, в выражении ее лица, глазах и голосе внезапно зазвучала нота бесшабашной, непочтительной праздничности настоящего искусства. На уровне подсознания я всегда знал: хорошее кино должно именно так действовать на человека. Но если часто и помногу смотреть русские фильмы и современный фестивальный артхаус, об этом постепенно забываешь. Тогда в твоих текстах заводятся мохнатые и членистоногие словосочетания, такие как «репрезентация парадигмы» и «дуализм деконструкции», а то и вообще вдруг какое-нибудь «лучезарное тело русской поэзии» вылезает. Веселая, бульварная праздничность оставляет кино, которое превратилось для тебя в «фильмический текст», и ты пополняешь ряды тоскливых интеллектуалов, озабоченных «стратегиями успеха», или становишься одним из городских сумасшедших, вещающих о духовном Чернобыле.

Одним словом, я стал разыскивать и смотреть фильмы Марио Бавы. И он меня спас. Вот уже десять лет я лечу его картинами депрессию, возникающую в результате регулярного просмотра лицензионной чумы, выходящей на наш рынок. И то, что после многолетнего писания видеообзоров и отсматривания тридцати фильмов в месяц я еще не возненавидел кино или не попал в сумасшедший дом, — его бесспорная заслуга.

Существует миф, гласящий, что в России мало кто смотрел Марио Баву. Это полная чепуха. Мы все его смотрели, но — в фильмах других режиссеров. Когда в «Американском психопате» герой стоит перед зеркалом и признается в собственном сумасшествии — это украдено из фильма Марио Бавы «Красный знак безумия». Когда в «Тоби Дэммите» Феллини мы видим белокурую девочку-дьявола с мячиком в руках — это украдено из фильма Марио Бавы «Убей, дитя, убей». «Синий бархат» и «Твин Пикс» обязаны Баве не

только отдельными сюжетными ходами, но и сюрреалистическим освещением. Сцены убийства ведьмы в «Сонной лощине» Тима Бёртона вдохновлены «Маской демона». А когда в фильме Романа Копполы «Агент «Стрекоза» обнаженная героиня купается в море долларовых купюр — это уже буквальное воспроизведение сцены из картины Марио Бавы «Дьяболик». И уж совсем бессмысленно перечислять цитаты в картинах классиков хоррора, вроде Ардженто, Де Пальмы или Карпентера. Не будет большим преувеличением утверждение, что буквально каждый кадр из фильмов Бавы был кем-нибудь когда-либо скопирован.

Рауль Уолш, с которым Марио Бава успел поработать в качестве оператора на фильме «Эстер и царь» (1960), так отзывался о нем: «Если бы все режиссеры походили на Марио Баву, в кино никогда не было бы кризисов. Гении вроде него, знающие все о кинематографической технике, способны переизобретать язык кино снова и снова».

Но в истории вряд ли найдется другой столь неамбициозный и несерьезно относящийся к собственному творчеству гений. Сын одного из пионеров итальянского кинематографа (Эудженио Бава — оператор и мастер спецэффектов на ряде классических картин; в частности, именно он работал над сценой извержения вулкана и обликом Молоха в «Кабирии» Джованни Пастроне), Марио Бава уже в пятнадцатилетнем возрасте вошел в киноиндустрию, ассистируя отцу, но в режиссуре дебютировал лишь в сорок пять лет. До этого он освоил чуть ли не все технические профессии в кино и приоб-

«Маска демона»

рел европейскую известность в качестве оператора. Как оператор Бава работал с Георгом Вильгельмом Пабстом, Роберто Росселлини, Дино Ризи, Марио Моничелли.

Начиная с середины 50-х итальянские продюсеры стали приглашать его «лечить» фильмы других режиссеров. Так, к примеру, случилось с картиной Жака Турнера «Битва при Марафоне» (1958). Турнер отснял почти весь материал, кроме, собственно, сцены сражения. Он просто не знал, как ставить великую битву, имея в распоряжении всего две сотни югославских статистов, и, разругавшись с продюсерами, ушел с проекта. Спасать ситуацию был вызван Марио Бава. Он снял требуемую сцену за два дня, избегая общих

«Шесть женщин для убийцы»

планов и разбив сражение на ряд мини-поединков, которые, соединившись при монтаже, дали иллюзию ожесточенного побоища.

«В 50-е годы Бава спас не менее двадцати чужих фильмов, при этом его имя часто даже не значилось в титрах, — вспоминал позднее Риккардо Фреда. — На премьерах его сажали в последний ряд, и все почести доставались другим людям. Я не мог этого выносить и однажды сказал ему: «Если ты будешь и дальше позволять использовать себя всяким бездарностям, я перестану с тобой разговаривать. Ты должен снимать собственные фильмы. Он как-то виновато улыбнулся и сказал, что уже подумывает над этим».

Когда дебютная картина Марио Бавы «Маска демона» (1960) вышла на экраны, в жанре хоррора наступила новая эпоха. Коммерческий успех этой ультрамалобюджетной сказки для взрослых не только в Европе, но и в США открыл новый путь развития европейского жанрового кино. («Маска демона» не была первым итальянским хоррором, однако предыдущий фильм в этом жанре — «Вампиры» (1957) Риккардо Фреды, на котором Бава формально выступил в качестве оператора, а по сути сорежиссера, —провалился в прокате.)

Это еще не «настоящий» Бава — слишком многое в «Маске демона» заимствовано у немецкого экспрессионизма, американского черного фильма и британских хорроров студии «Хаммер». Но многое уже присутствует: контрастное черно-белое изображение, холодная извращенная сексуальность, образ прошлого, столь же прекрасного, сколь и зловещего, таинственным образом довлеющего над упадочным, вырождающимся настоящим. Мертвецы и призраки в этой картине выглядят куда более деятельными и активно борющимися за место среди живущих, чем их беспомощные, растерянные живые противники, способные лишь повторять вслед за главной героиней, княжной Катей: «Моя жизнь — как этот запущенный сад: все здесь умирает, все приходит в упадок». Болезненная красота этого распадающего-

ся мира, ностальгия, смешанная с ужасом неизбежной гибели, породили причудливую поэзию, которая впоследствии превратилась в родовую черту итальянского готического фильма.

Спустя два года Марио Бава объяснился в любви Хичкоку ироническим триллером «Девушка, которая слишком много знала», повествовавшим о юной американке Норе Дэвис, приехавшей на каникулы в Рим и впутавшейся в загадочную историю с «убийствами по алфавиту». Фильм был встречен публикой благосклонно, и Бава продолжил детективную тему картиной «Шесть женщин для убийцы» (1964) — мощным саспенсом об убийце, истребляющем хорошеньких манекенщиц. Бава добился призрачной атмосферы, характерной для его готических лент, а злодея сделал более похожим на фантом из потустороннего мира, чем на существо из плоти и крови. Это был «человек без лица» неопределенного пола и возраста, одетый в черный плащ с поднятым воротником, в черных перчатках и нахлобученной на самые уши шляпе; он приходил ниоткуда, убивал с чудовищной жестокостью и уходил в никуда. В финале убийца (точнее, два убийцы, обеспечивавших алиби друг другу, — привет, «Крик»), разумеется, был разоблачен и уничтожен, однако образ, созданный Бавой, оказался так эффектен, так кинематографически органичен, что стал немедленно тиражироваться другими режиссерами. Так родился жанр giallo — жестокий и провокационный детектив по-итальянски.

Фильмы Марио Бавы определили еще одно родовое свойство южноевропейского хоррора — болезненный, декадентский эротизм. Бава является автором, возможно, самого скандального фильма в истории жанра — «Кнут и тело» (1963). Эта лента, причудливо сочетавшая сюжет готического хоррора о привидениях с мотивами грядущего триллера-giallo, была густо замешана на садомазохистском сексе и эротических фантазиях. Историки кино до сих пор спорят, выходил ли этот фильм на экраны Италии, а если да, то

Лаура Бетти в фильме «Красный знак безумия»

сколько там продержался — неделю или десять дней. Провокационность картины заставила ее создателей скрыться под псевдонимами (в титрах не фигурирует ни одной итальянской фамилии, а сам Бава взял кличку Джон М.Олд); по той же причине ни одна местная актриса не согласилась в ней сниматься — роковая красотка Далия Лави была выписана из Израиля. Практически во всех странах, где «Кнут и тело» шел в прокате, его сокращали и купировали, иногда до полной неузнаваемости. Даже сегодня компания VCI Home Video, выпустившая отреставрированную, максимально полную версию фильма на DVD, не смогла отыскать одну из его ключевых сцен; вероятно, она утеряна навсегда.

«Кнут и тело» также стал фильмом, во время работы над которым окончательно сформировался неповторимый визуальный стиль Марио Бавы. Этому способствовал тот факт, что, согласно сценарию, изрядная часть действия разворачивалась в воображении героини, позволяя постановщику не заботиться даже о минимальном реализме происходящего. Тревожные пульсации красного, синего и желтого цветов, барочная насыщенность кадра, активное движение камеры, иллюзорная пляска теней и отражений в зеркалах — отныне все это становится визитной карточкой его фильмов.

Бава часто применяет субъективную съемку, заставляя зрителя воспринимать события фильма глазами одного из героев, но при этом не упускает возможности намекнуть, что увиденное не обязательно реально. Так, в финальной сцене кадры, воспроизводящие взгляд героини, показывают, как она обнимает своего любовника, но режиссер на миг врезает взгляд другого, наблюдающего за ней, персонажа, и мы видим, что она стоит одна, сжимая в руке нож. Бава не столько заставляет актеров играть, сколько сам играет актерами, вписывая их в затейливый маньеристский орнамент кадра, где они существуют на равных с тенями на стенах или изгибами декора. (Эта игра, вкупе с сексуальной провокативностью, достигла апогея в фильме «Убей, дитя, убей» (1966), где роль ангелоподобной девочки-демона Мелиссы, заставляющей свои жертвы против воли совершать самоубийства, исполнял мальчик в женском платье и белокуром парике.)

В дальнейшем Баве уже не требовалась сценарная индульгенция, чтобы перенести действие из реального мира в ландшафты души. Иллюзия — ключевое слово, которое чаще всего приходится употреблять, анализируя фильмы этого режиссера. Мастерство, с которым он создавал иррациональную атмосферу, уникально даже по меркам европейского кинематографа 60-х, богатого визионерами и сновидцами. Он был способен, всего лишь чуть изменив освещение, заставить выступить из только что ровной поверхности стены фигуру убийцы. Или, особым образом двигая камеру, без всяких

«Лиза и дьявол»

спецэффектов показать зрителю, как монолитный камень раздвигается, образуя проход. Чтобы заставить публику ощутить волнение персонажа, он подсвечивал его лицо, чередуя красный и синий цвета, и тем буквально передавал смысл выражения «то в жар, то в холод». Во время ночных натурных съемок Бава прятал осветительные приборы в кронах деревьев, и проходивший сквозь листву, рассеянный, казалось, не имеющий источника свет придавал этим сценам фантасмагорический оттенок.

О фильмах Марио Бавы можно сказать то же, что Г.Геттнер сказал о произведениях немецких романтиков: это фантазия о фантазии. У романтизма Бава взял многое — от передачи чувств и эмоций персонажей посред-

ством окружающей их природы до навязчивого мотива оживающих кукол и манекенов, которые, начиная с фильма «Три лика ужаса» (1963), появляются почти во всех его картинах. В призрачной, текучей вселенной Бавы, где люди и предметы способны зловеще меняться на глазах у зрителя, кукла — потусторонний двойник героя и одновременно посредник между живыми и мертвыми. И явно не случайно главный герой «Кровавого барона» (1972) Отто фон Клейст является однофамильцем классика немецкого романтизма[1].

В 1968 году Бава снял свой самый кассовый фильм — «Дьяболик». Это была экранизация одноименного итальянского комикса, повествовавшего о неуловимом суперпреступнике — типа Фантомаса, но куда более жестоком.

«Красный знак безумия»

Продюсер Дино Де Лаурентис дал режиссеру колоссальный по европейским меркам бюджет — три миллиона долларов, звезд, вроде Мишеля Пикколи, и самый длительный съемочный график в его карьере — целых два месяца. Но Бава, привыкший больше полагаться на свое мастерство, чем на бюджет, закончил картину за две недели, истратив всего четыреста тысяч долларов. Впечатленный Де Лаурентис тут же предложил Баве сделать сиквел на сэкономленные деньги. Последовал отказ — работа на высокобюджетном проекте не понравилась Баве: «Слишком много посторонних на съемочной площадке»[2].

Конец 60-х — вообще самый плодотворный период для Марио Бавы. В эти годы он сделал «Красный знак безумия» (1969) — ироничный перевертыш хичкоковского «Психоза», заставляющий зрителя встать на точку зрения маньяка, «Пять кукол для августовской луны» (1969) — черную комедию, вдохновленную «Десятью негритятами» Агаты Кристи, «Кровавый залив» (1970), послуживший образцом для будущих американских слэшеров, вроде «Хэллоуина» и «Пятницы, 13». Все они успешно шли в европейском и американском прокате. У Бавы появились подражатели и последователи, в числе которых оказались как опытнейший Антонио Маргерити, так и начинающий режиссер Дарио Ардженто.

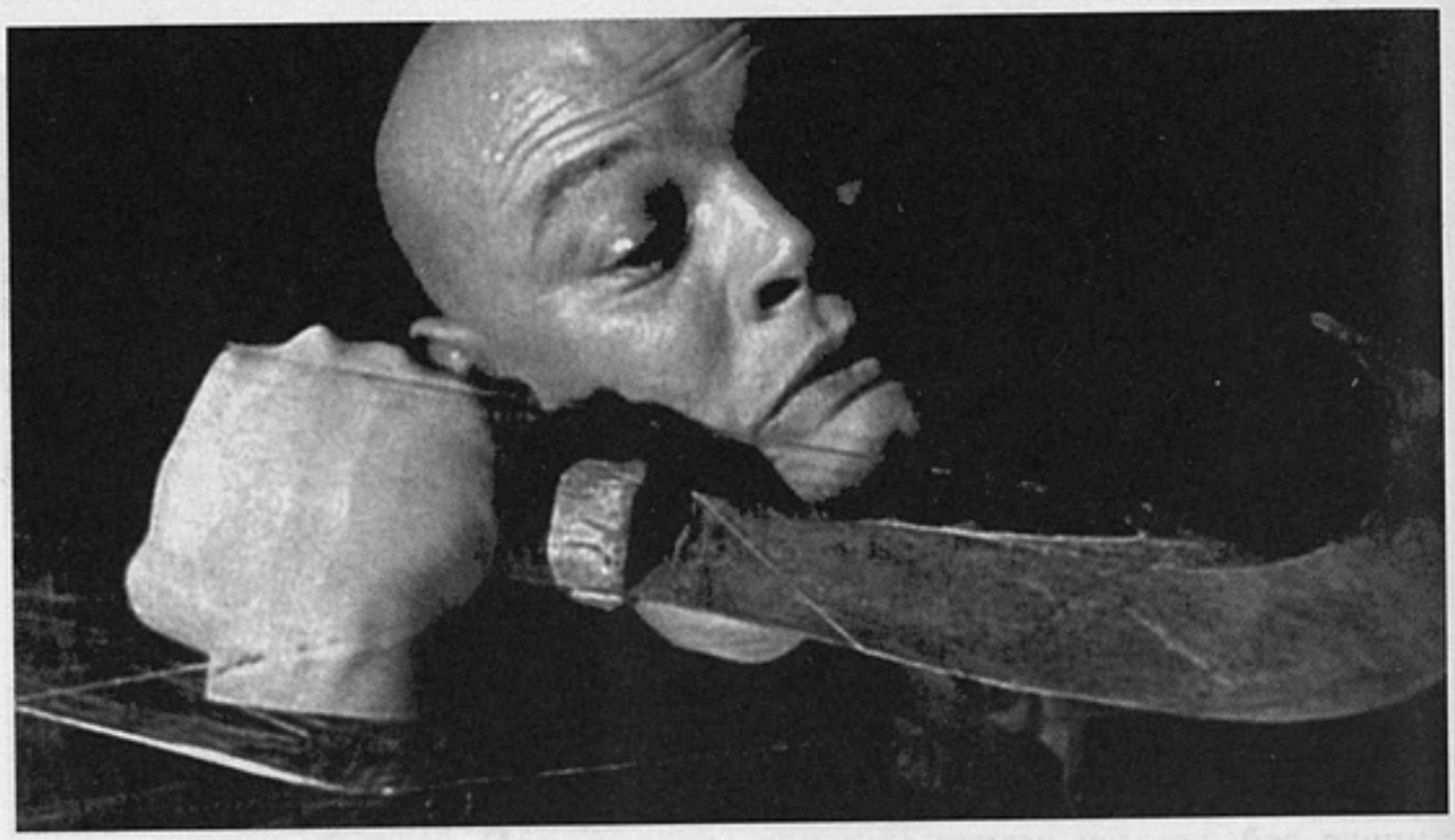
Но 70-е оказались к нему неблагосклонны. В Америке в это время входят в моду фильмы катастроф и реалистичные полицейские боевики, в Европе — soft-porno, вроде «Эммануэли» или «Истории О». Брутальные ард-

---

[1] Надо сказать, что Бава здесь не оригинален: многие мастера итальянской готики давали своим персонажам имена немецких романтиков. К примеру, главного героя фильма «Мельница каменных женщин» (1960, режиссер Джорджо Феррони) зовут Ханс фон Арним — прямая отсылка к Йоахиму фон Арниму, в произведениях которого впервые появились знаковые для европейского мистического кино фигуры куклы-голема и альрауна.

[2] Впоследствии Де Лаурентис предлагал Баве снимать в Голливуде римейк «Кинг Конга», однако он отказался — по той же причине.

жентовские gialli задают новый канон жанра, очень далекий от кинематографических медитаций Марио Бавы. Тем не менее итало-американский продюсер Альфред Леоне, с которым Бава сделал коммерчески успешного «Кровавого барона», решает рискнуть и дает ему неограниченную свободу действий (в рамках весьма скромного бюджета). Результатом стал фильм «Лиза и дьявол» (1973), который сегодня многими признается вершинным достижением режиссера. Сконструированная из типичных визионерских наваждений Бавы и фактов биографии реального маньяка-некрофила Виктора Ардиссона, с гофмановскими мотивами зловещих двойников-доппельгангеров и диалогами, навеянными «Бесами» Достоевского, снятая в лаби-



«Убей, дитя, убей»

ринте средневековых улочек Толедо, «Лиза и дьявол» была почти что не фильмом ужасов, а скорее авангардистской амальгамой романтизма, маньеризма и сюрреализма.

Премьера фильма на Каннском кинофестивале 1973 года прошла успешно. Однако в это время по экранам мира триумфально шествовал «Изгоняющий дьявола» Уильяма Фридкина. Продюсер Альфред Леоне, быстро сообразивший, что «Лиза и дьявол» вряд ли вызовет большой отклик у зрителей, перемонтировал уже готовую картину и сам доснял ряд сцен, в которых исполнительница главной роли Элке Соммер изрыгает зеленую блевотину и богохульства. Не мудрствуя лукаво, из самого личного фильма Бавы он соорудил свой «Экзорсист» для бедных под названием «Дом дьявола», который тут же провалился в прокате. Бава отказался поставить свою подпись под этим опусом, а потому в титрах «Дома дьявола» значится загадочный режиссер Микки Леон[3].

Производство следующего фильма Марио Бавы — триллера «Бешеные псы», замысел которого он вынашивал пять лет, — было остановлено из-за банкротства кинокомпании, его продюсировавшей. (Режиссер так и не увидел фильм законченным; он был смонтирован лишь в 1996 году и выпущен на видеорынок под названием «Красный семафор».) Тяжело переживший крах двух своих самых амбициозных проектов, Марио Бава решил уйти из кино и три года ничего не снимал.

Из рассказа Лауры Бетти

Марио старался не подавать виду, но было заметно, что он подавлен и разочарован. Все, чем он занимался в эти годы, так это гулял в парке со своей любимой

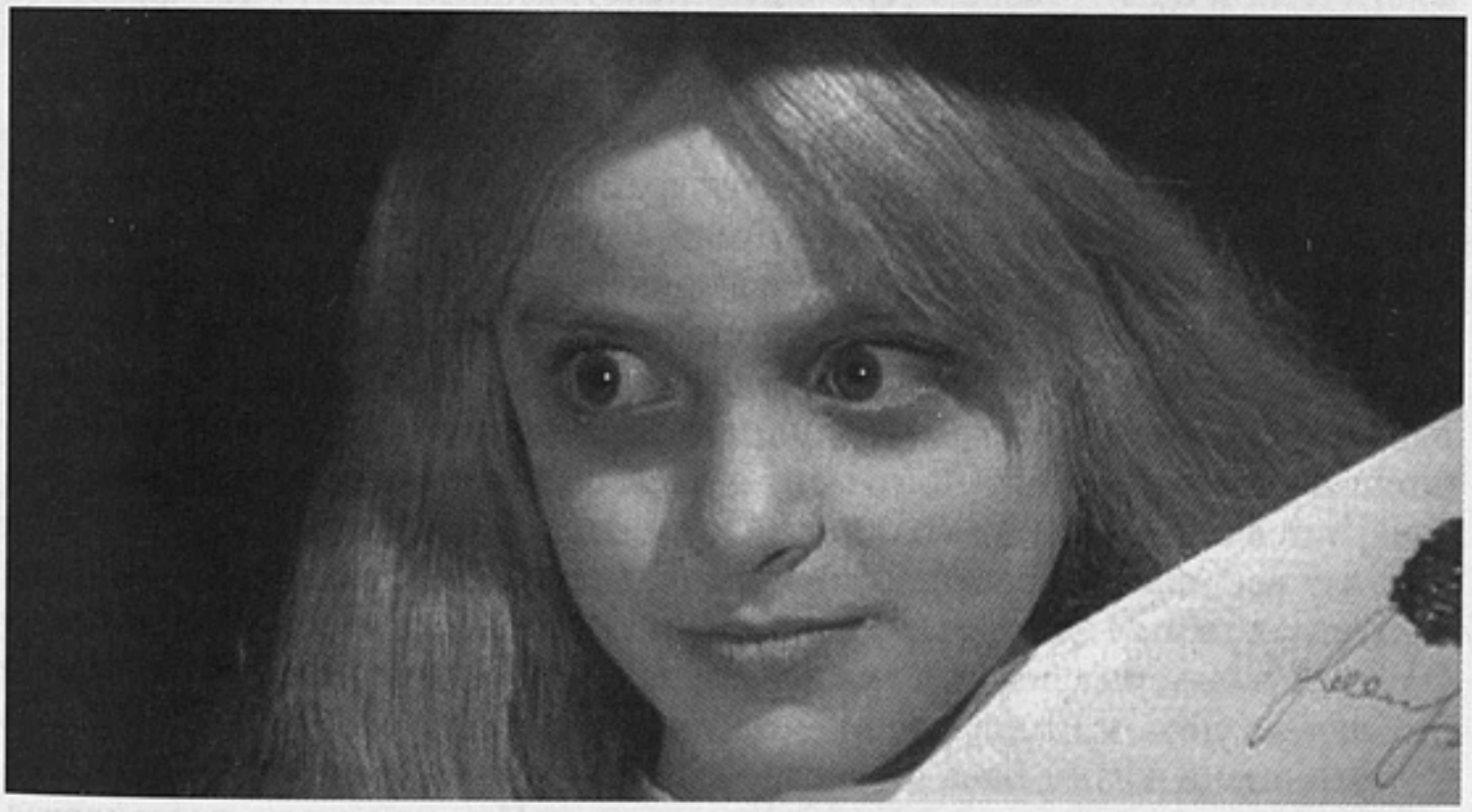
[3] Сегодня авторская версия фильма восстановлена и выпущена на DVD под оригинальным названием. Но на русский лицензионный видеорынок почему-то попал именно «Дом дьявола». Видимо, вкусы русских дистрибьюторов мало отличаются от понятий продюсера Леоне.

собакой породы бассетхаунд, имевшей такое длинное туловище, что от головы до хвоста нужно было ехать на автомобиле. Марио был уже стар, а собака, наверное, еще старше — совсем слепая и дряхлая. Когда они доходили до конца аллеи, эта собака даже не могла самостоятельно развернуть свое длинное тело. И тогда Марио брал ее за задние лапы и поворачивал на сто восемьдесят градусов. Это было очень трогательно.

В 1977 году его сын и многолетний ассистент Ламберто Бава, встревоженный состоянием отца, уговорил его взяться за постановку мистического фильма ужасов «Шок». Получившаяся в итоге картина —сделанная без вдохновения, но крепко и качественно — неожиданно имела успех на американском рынке, где вышла под названием «Нечто за дверью—2». Воспрянувший духом Бава на следующий год принял предложение телевидения экранизировать новеллу Проспера Мериме «Венера Илльская». Несмотря на то что из-за его болезни некоторые сцены были сняты Ламберто Бавой, «Венера Илльская» по праву считается последней «фирменной» работой Марио Бавы, образчиком его гипербарочного визуального стиля. Этот фильм мог стать триумфальным возвращением режиссера, но в результате какого-то злого рока, преследовавшего Баву все 70-е, был впервые показан по ТВ лишь после его смерти в 1980 году.

Техническая изощренность фильмов Бавы породила еще один миф о нем. Лучше всех его сформулировал Леонард Молтин в справочнике Movie & Video Guide (аннотация к «Кровавому заливу»): «Те, кто любит Баву, любят его не за содержание, но за экстраординарное кинематографическое мастерство, яркость показываемого им».

Оспорить этот миф очень сложно, поскольку сам Марио Бава немало потрудился для его создания. Во всех выступлениях он напрочь отрицал существование какого-либо смысла в своих картинах, соглашаясь обсуждать



«Убей, дитя, убей»

только их технические аспекты. Характерный пример — последнее интервью режиссера, данное в 1979 году журналу L'espresso. Вот его фрагмент.

Корреспондент. *Что вы можете сказать о своих фильмах?*

Марио Бава. *Все мои фильмы полное дерьмо, можете не сомневаться.*

Корреспондент. *Но сегодня они высоко ценятся.*

Марио Бава. *Сегодня люди утратили культуру.*

Корреспондент. *Вас называют мастером...*

Марио Бава. *Вы чересчур впечатлительны. Я просто столяр. Романтический столяр.*

Корреспондент. *В каком смысле?*

Марио Бава. *Я делаю фильмы, как столяр делает стулья — ради денег.*
Корреспондент. *Есть что-нибудь в ваших фильмах, что вам самому нравится?*
Марио Бава. *Возможно. Но это касается технических аспектов. Работа с цветом, например. Когда-то я начал смешивать красный и зеленый, и все кричали, что я сошел с ума. Сегодня так делает Феллини, и все говорят, что это гениально!*

Так Марио Бава усердно пестовал миф о себе, как о холодном ремесленнике, озабоченном лишь техническим совершенством фильмов. Но та ревностность, с которой он оберегал свои картины от посягательств интерпретаторов, должна была заставить многих задуматься.

Она и заставила.

«Необычный и волнующий визуальный ряд фильмов Бавы коренится в его трактовке бытия как не слишком комфортного союза иллюзии и реальности. Мир Бавы — это искаженное пространство, скомбинированное из различных временны́х сфер, оптических обманов и переменчивых цветов. Как на символическом, так и на чувственном уровне драматический конфликт его картин заключается в отчаянном поиске точки опоры на узкой тропинке, связывающей реальный и сверхъестественный миры. Это некая сумеречная зона, где тени и галлюцинации могут становиться реальными и, что более важно, где нет никаких вех, позволяющих найти путь назад».

В 1975 году эти строки, написанные американскими киноведами, преподавателями UCLA Аланом Силвером и Джеймсом Урсини, открыли дорогу к серьезному анализу фильмов Марио Бавы и заодно объяснили, почему он всю жизнь ему сопротивлялся. Легко рассказывать о своих политических взглядах, гораздо труднее признаться, что являешься законченным мистиком. И уж совсем невозможно объяснять кому попало, что это значит. Отгородив свой внутренний мир от посторонних непробиваемой стеной самоиронии, Бава всю жизнь использовал возможности кино, чтобы передать мистический опыт человека, грезящего наяву[4].

При этом, вне всяких сомнений, Марио Бава был именно тем, кем именовал себя, — ремесленником. Он работал в жесткой системе малобюджетного коммерческого кино и часто имел дело с не очень качественными сценариями и не слишком умными продюсерами. Еще чаще он ради денег ставил фильмы в жанрах, которые не были ему близки. Он снимал вестерны («Дорога на форт Аламо», 1964), исторические боевики («Эрик Завоеватель», 1962), секс-комедии («Четыре раза этой ночью», 1969), фэнтези («Геракл в центре Земли», 1961) и научную фантастику («Ужас в космосе», 1965). Пожалуй, в кинематографе Италии не найдется жанра, в котором бы не работал Марио Бава. Некоторые жанры он создал сам — это итальянский готический фильм и giallo — и остался в них непревзойденным. Другие — например, вестерн — удавались ему хуже. Но даже самые несовершенные его картины остаются фильмами Марио Бавы. Подобно Альфреду Хичкоку или Орсону Уэллсу, он принадлежал к числу тех режиссеров, чей почерк узнается в любом снятом ими кадре.

Никогда в жизни Бава не употреблял по отношению к своим фильмам такие слова, как «творчество» или «искусство». Никогда он не претендовал на то, чтобы считаться Автором. Разумеется, он был им, но был почти что вынужденно, как бы не по своей воле. Малобюджетное кинопроизводство требовало участия постановщика на всех стадиях работы над фильмом, и жанровое европейское кино 60-х буквально кишит такими «авторами поневоле». Все они не страдали отсутствием идей, но многих подводил недостаток мастерства при их реализации. Марио Бава был ремесленником, и именно это сделало его идеальным автором. Ему было *что* сказать, но самое главное — он знал, *как* это сделать.

---

[4] Любопытно, что старшая сестра Марио Бавы была монахиней и отнюдь не одобряла деятельность своего брата.

Поскольку Бава начинал как осветитель и до последних дней считал, что освещение — это 70 процентов успеха картины, он всегда сам устанавливал свет на съемочной площадке. Опытный оператор, он почти всегда сам снимал свои картины (фигурирующий в титрах некоторых фильмов «оператор Убальдо Терцано» в действительности выполнял функции ассистента Бавы). Поскольку должности мастера по спецэффектам в европейском кино тех лет попросту не существовало, он сам придумывал и делал все специальные эффекты — от трюков с зеркалами до двигающихся кукол. Впечатляющая техническая искушенность Бавы позволила ему перенести мир своих видений на экран практически без потерь.

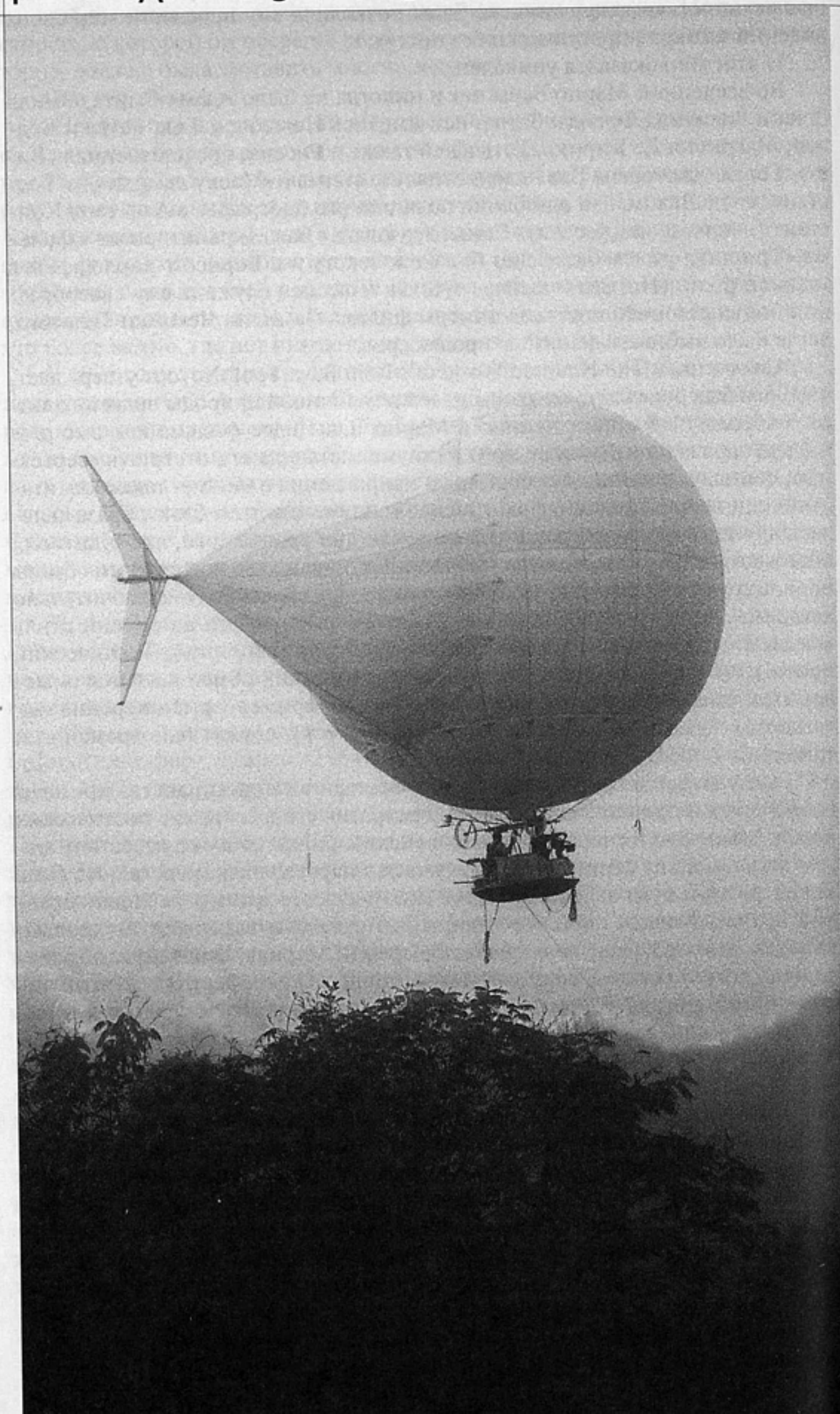
И этот мир оказался уникален.

Во вселенной Марио Бавы нет и никогда не было Адама Смита, Эмиля Золя и Зигмунда Фрейда. Зато в ней имелись Новалис и Тик, Готье и Бодлер, Магритт и Де Кирико. Есть в ней также и Россия, представленная «Вием» Гоголя (которым Бава вдохновлялся, снимая «Маску демона») и Толстым, но не Львом, как ошибочно полагают его биографы, а Алексеем Константиновичем, чей рассказ «Семья вурдалака» Бава экранизировал в фильме «Три лика ужаса» довольно близко к тексту и с Борисом Карлоффом в главной роли. (Но, если честно, русская классика служила ему своеобразной индульгенцией: поставив в титры фильма фамилии Чехова и Толстого, легче было выбивать деньги из продюсеров.)

Автор книги The Haunted World of Mario Bava Трой Хоуорт утверждает, что Бава был буквально одержим идеей обманчивой природы видимого мира. «Абсолютная приверженность Марио Бавы идее фильма как эмоционально заряженного визуального медиума заставила его отвергать «серьезные, социально значимые» фильмы и направления в кино — такие как итальянский неореализм или французское «синема-верите». Сила образа являлась для него основополагающей не только на уровне того, что аудитория видит, но и в том, что касается чувственных ощущений, которые эти образы провоцируют». Полемизируя с теми, кто воспринимал Баву исключительно как ремесленника-перфекциониста, Хоуорт именует его авторский стиль «кинематографической философией» (cinematic philosophy). Технический прием в его фильмах и есть содержание; оптический обман является смысловым элементом картины; ошибка чувств — например, органов зрения — и легкость, с какой ее совершает герой (и зритель), служат одновременно и трюком, и месседжем фильма.

Баве удалось изгнать из своего художественного пространства приметы социальных и политических реалий, превратив его в собрание поэтических идей и символов. Конечно, весь европейский фильм ужасов в известной мере отказывался от социалки и погружался в царство визионерства. Но Бава зашел на этом пути дальше всех; его мистические картины — словно древний, забытый нами способ восприятия мира; они вызывают не столько ужас, сколько ностальгию и грусть. Со времен Мурнау, Эпштейна и Дрейера мало кому удавалось создавать столь мощную атмосферу средствами чистого кинематографа. Это кино, каким оно должно быть и каким оно, увы, уже давно не является.

РАЗБОРЫ



«Белый алмаз», режиссер Вернер Херцог

ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ

Что случилось с vérité?

АМСТЕРДАМ-2004

На отважные поступки решается подчас Амстердамский фестиваль документального кино (IDFA), самый большой в мире — на нем представлено 360 фильмов. В этом году поступок был идейно и стилистически отважный настолько, что казался отчаянным. Кроме обычных конкурсных и внеконкурсных программ фестиваль показал две ретроспективы: Лодзинской киношколы и американского cinéma vérité. Тонкая, сочувственная к материалу образность, радикальность прямого кинонаблюдения и рядом — нынешний фестивальный мейнстрим...

...Не знаю, ходил ли на фестивальные показы Фредерик Вайзман, присутствовавший в этом году на IDFA, надеюсь, что нет. Вайзману, одному из столпов cinéma vérité, семьдесят пять лет, и зрелища эти могли нанести ему серьезный психосоматический урон. Ведь Вайзман посвятил свою жизнь direct cinéma, то есть обнаружению того, из чего сделана реальность, как в ней функционируют организмы, умы и институты. Его «Домашнее насилие», «Социальное пособие», «Суд по делам несовершеннолетних», и «Балет», и «Полная инвалидность», и «Комеди Франсез, или Сыгранная любовь», и все снятые им тридцать шесть фильмов — о том, как сделана жизнь, как устроен мир — не вообще, а здесь и сейчас, «на местах». Неспокойно мое сердце и за Альберта Мейзлса, которому семьдесят два. Фильмы братьев Мейзлс были образцом прямого кинонаблюдения, улавливающего емкие образы в самой грубой физической реальности... В общем, ни Вайзман, ни Мейзлс пафоса и методов актуального доккино могли и не переварить. Хотя, как ни странно, именно из «кровью снятой» ими правды жизни — самой грубой и самой поэтичной — и выросло все то, что ныне пышно зеленеет в программах Амстердамского фестиваля, уже утвердившего себя как «документальный Канн».

Все начиналось достаточно невинно (и даже благородно) несколько лет назад. Шведская коллега рассказывала мне тогда, что режиссерами из европейских стран владеет своего рода комплекс обязательств (или постколониальное чувство вины) — они считают своим долгом снимать происходящее в несравнимо более бедных странах, потому что действительность бедных стран требовала фиксации, но денег, благотворительных фондов, политики киноподдержки там не было. На европейских же родинах режиссеров все это как раз было и есть. Отсюда — обильный целлулоидный поток об Азии, Африке и Восточной Европе, десятки фильмов, снятых европейцами с конца 80-х с разной степенью художественного успеха и элементарного здравого смысла. Направление это все набирало и набирало очки, сторонников и пассионариев, что и понятно: способность богатых сочувствовать бедным, сытых — разуметь голодных более чем похвальна; солидар-

ность людей в бездушно глобализирующемся мире действительно важна. Однако миссионерство такого рода всегда несколько отдавало «Клубом кинопутешествий». Кинопутешествия эти предпринимаются, как правило, в экзотические страны, причем страны эти заведомо невысокого уровня развития, то есть смельчаки киномиссионеры отправляются в иные географические, но главное — и социальные пространства. Ныне же главным коллективным героем Амстердама стал режиссер, снимающий про чужое не «по месту прописки» и обычно проживающий от объектов своей съемки на дистанции не только географической и социальной, но и, извините, эволюционной. Одним словом, стало очевидно: «Клуб кинопутешествий» выродился в Animal Planet. Потому что экзотизация кинодокументалистики достигла уже такого градуса, что созданное как собственно документальное кино достигло и идеологического, да и стилистическо-интонационного родства с продукцией этого телеканала. А самые благие намерения доводят документалистов из стран с давно подстригаемыми газонами до подлинного умопомрачения.

Примерами того полнились программы Амстердама. И эта жестокая судьба не обошла даже безусловных классиков, мастеров и властителей дум.

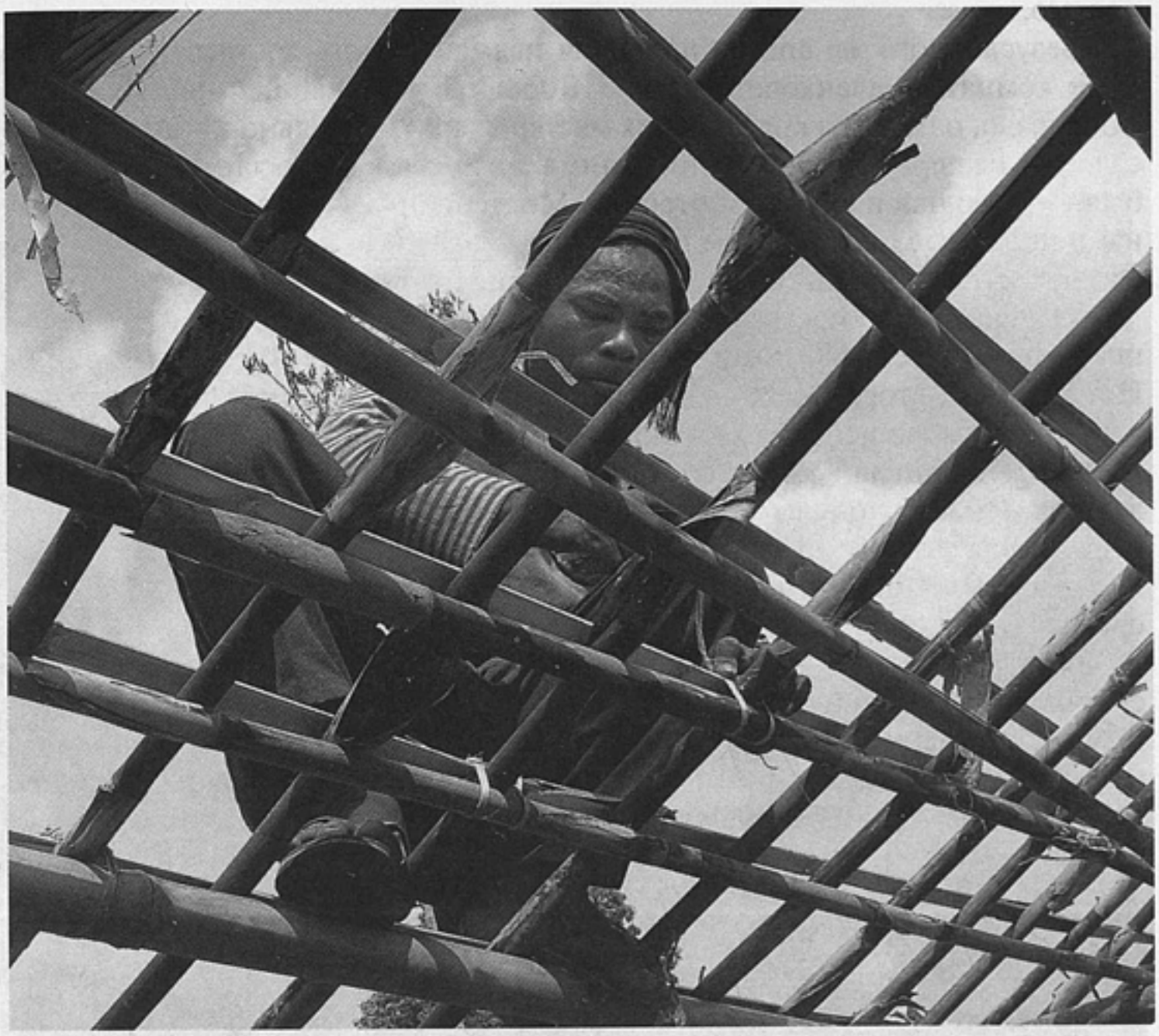
Херцог. Вернер Херцог. Тот самый, который всегда стремился обнаружить границы человеческого, этому посвятил свое творчество, этим же мучались и его герои — и Зеленая Кобра, и Каспар Хаузер, и Фицкаральдо, и Клаус Кински из документального «Моего любимого монстра». Зато теперь столп европейского авторского кино решил выйти за границы себя. И зачем-то создал бесконечно морочный «Белый алмаз» (The White Diamond) — про людей, которые вместе с ним, Херцогом, где-то в джунглях Гайаны конструируют и испытывают какие-то летательные аппараты, для чего-то запускают над водопадами на воздушных шариках бокалы, наполненные шампанским, при этом сокрушаются о коллегах, уже налетавшихся на тех самых летательных аппаратах до смерти... А вокруг сельва, вокруг водопады, вокруг стихия Натуры... Некие алмазные разработки, мужчины-метисы с сильно «расширенным сознанием», надеющиеся на вышеозначенных аппаратах отлететь к родным, что интересно, в Испанию. И прочие медитации — как фактическая основа. Впечатление такое, что и сам автор «запалил, вдохнул и выдохнул» нечто исконно латиноамериканское... Иначе никак не объяснишь все это экранное зрелище, а в особенности эпизод, где режиссер обращает внимание одного завсегдатая сельвы на каплю, в которой отразились и водопад, и небо, и земля, и лягушки. Завсегдатай сельвы смотрит с сарказмом и намекает, что уж слишком в лоб. И тогда Херцог отворачивает камеру от предательской капли... Неплохая, в сущности, идея — дать документальному герою срежиссировать эпизод-другой. Неплохая, если у автора есть свои идеи. А тут один дымный туман, камероверчение.

Кстати, знакомый актер, бывший на гастролях с театром в Колумбии, рассказывал мне, что страшно там мучился тошнотой и головной болью, а уши закладывало так, что спектакли еле играл. Это продолжалось до тех пор, пока добрый гостиничный портье не напомнил ему о высоте над уровнем моря, на которой они находятся, и не порекомендовал «запалить, вдохнуть и выдохнуть» вот то самое, доконкистадорское, что очень помогает от непереносимой высоты над уровнем моря. Артист последовал совету, совершенно ожил и доиграл гастроли с блеском. Но Маркеса с тех пор не читает — утверждает, что знает, откуда у «магического реализма» ноги растут, и что это не литературное направление и плод творчества, а результат биохимического процесса...

Что-то вроде того, по-моему, случилось и с Херцогом: его «магический документализм» кажется биохимически «наведенным». В любом случае, несколько ненатуральным.

Похоже, режиссер теряет интерес к тому миру, который считал своим — миру своих героев и известной ему среды, — и пускается в перемещения по миру внешнему. А мир внутренний ему уже не помощник — в результате ав-

тор лишь предъявляет картинку, ностальгически напоминающую кадры из «Агирре, гнев божий...» и «Фицкаральдо», а по большому счету — морочит себя и людей невнятным фильмом, в который любой зритель может вчитать любой смысл. Другого содержания, кроме как зрителем привнесенного, боюсь, в «Белом алмазе» не найдется.



«Пока здесь есть дети», режиссер Диназ Стаффорд

Или вот «Пока здесь есть дети» (Still, the Children Are Here) Диназ Стаффорд. Картина сделана англичанами на северо-востоке Индии, продюсер — Мира Наир, давно проживающая за ее пределами. Классическая ныне производственная модель: режиссер из Европы, продюсер — «немножко» из страны съемок; для собственно производства нужны контакты в «диких местностях». Что касается местности проживания племени гарос, главного коллективного героя «Детей», она дикая совершенно и буквально — туда еще практически не ступала нога современного человека. Рис — основу своей жизни — племя выращивает способом тысячелетней давности, и уклад бытия гарос ничем не отличается от первобытнообщинного. Они живут естественными циклами и естественными отправлениями. Что вызывает у авторов вящий антиглобализационный восторг, сходный с тем, который испытывает комментатор канала Animal Planet, когда наблюдает трубкозубатермитоеда и особенности среды его обитания. Фильм вполне мог бы состояться как дельный антропологический кинодокумент — увы, этого не произошло.

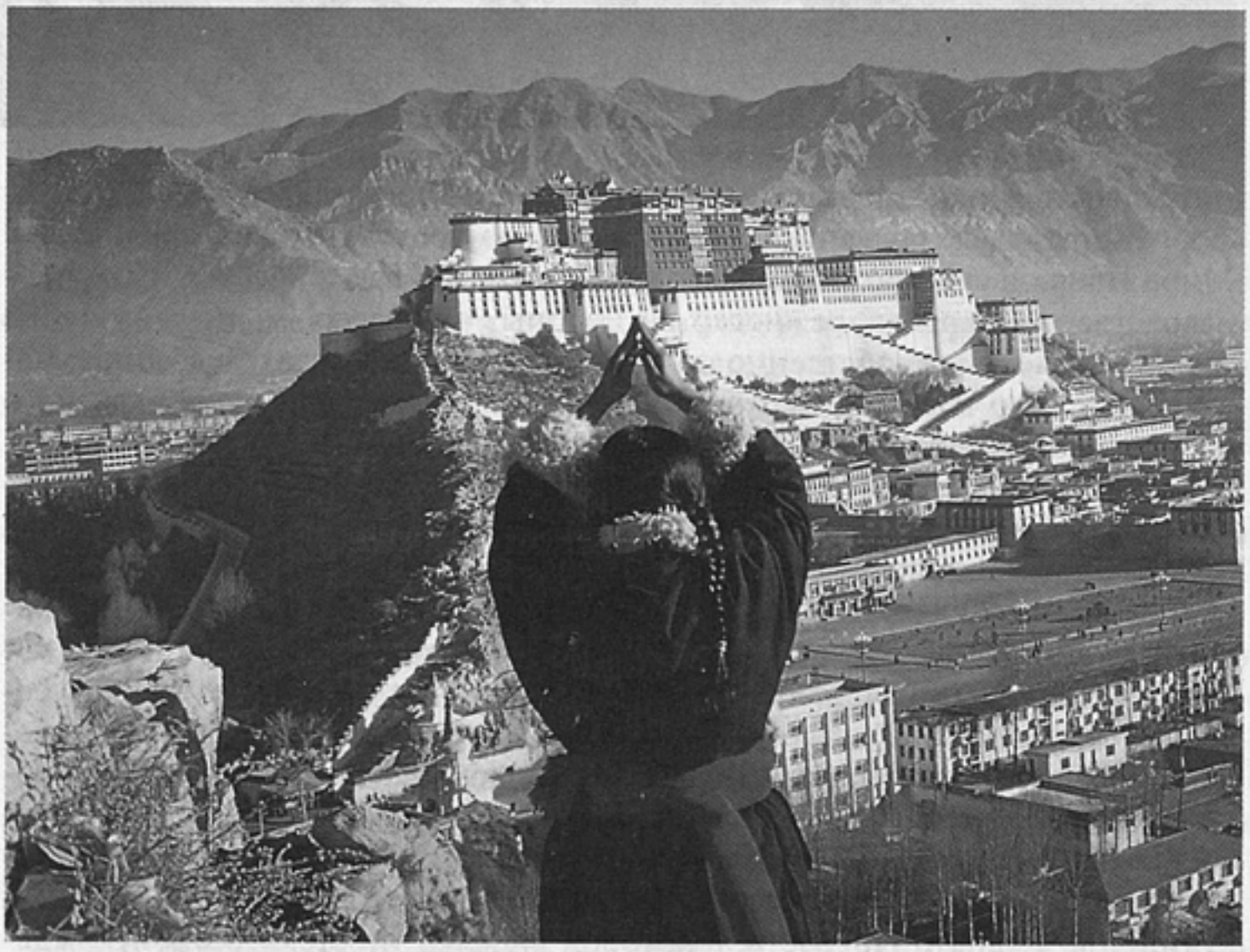
То же смещение понятий в отношении к чужой жизни лежит и в основе картины «Что остается от нас» (What Remains of Us) канадцев Юго Лятулиппа и Франсуа Превоста, в которой канадка тибетского происхождения совершает путешествие на родину предков с посланием Далай-ламы и сталкивается с недоверием и непониманием со стороны местного населения. Иные юные ее земляки даже не в курсе, когда Тибет был оккупирован Китаем, и с трудом признают Далай-ламу своим духовным лидером. Это вызывает у канадцев ужасную подавленность: они-то, интеллектуалы про-

тестантской ориентации, привыкли думать, что тибетцы только и знают, что изнывать под китайским гнетом и питать свою оппозиционность к оккупантам лелеемым в сердце образом Далай-ламы. Но причины этой подавленности на самом деле даже не в клишированности сознания «пришельцев», а в том, что канадские авторы ничего не знают и не стремились узнать о сегодняшнем Тибете и тибетцах. И тут вдруг встретились с реальностью.

Безусловного же апогея подобная невменяемость достигает в фильме «Три комнаты меланхолии» (The 3 Rooms Of Melancholia) финки Пирьо Хонкасало, одного из крупнейших мастеров документального кино. Хонкасало уже не первую свою картину снимает в России и о России, до «Комнат» были «Танюшка и семеро чертей» и «Мистерион» — о девочке, из которой изгоняют бесов, и о женском монастыре — это было любопытно. В данном же случае, как говорится, «но и Равенна мне не помогла».

«Три комнаты» состоят из трех новелл, все они связаны с войной в Чечне. Первая новелла — о жизни юных курсантов кадетского училища под Петербургом, вторая — о чеченке, тихой героине, которая собирает по развалинам и заброшенным квартирам в полуразбомбленных домах беспризорных и неприкаянных детей, чтобы хоть как-то приютить их в лагере беженцев. Третья — о том, как живут и что чувствуют эти дети, уже попавшие в лагерь беженцев, об их чудовищном прошлом, о недетском опыте, страшных воспоминаниях и принципах их воспитания в беженской чеченской среде.

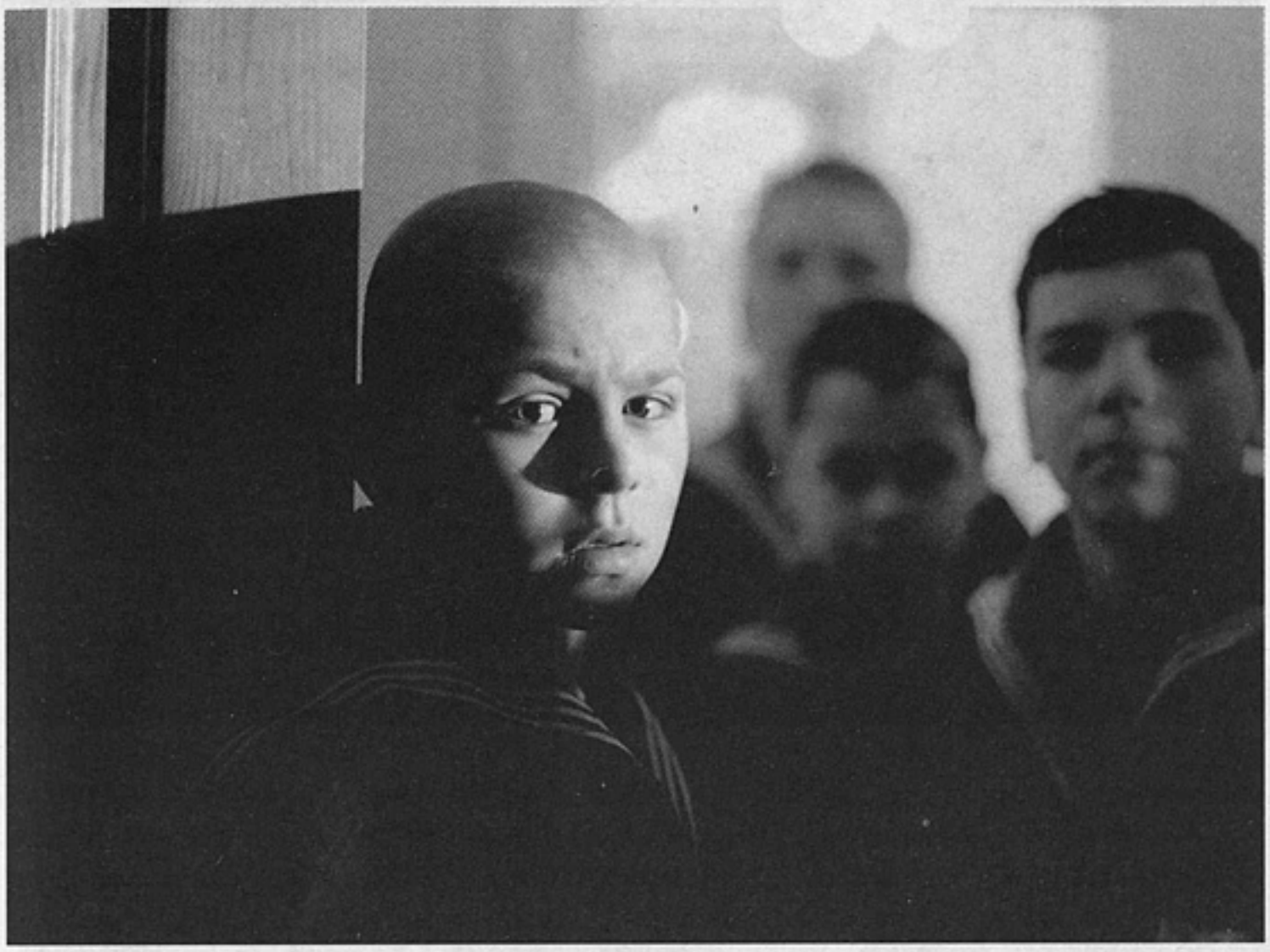
Фильм странный. Сначала его смотришь как произведение самой высокой документалистской пробы. Он вроде бы естественно и без напряжения слезу вызывает — эмоциональностью и столь редкой ныне традиционной образностью, достойной, что называется, «старых мастеров» (широкий экран и 35-*мм* тут тоже существенны). Впрочем, Пирьо Хонкасало и так из их числа — документалист со стажем, именем, даром и явной страстью к до-



«Что остается от нас», режиссеры Юго Лятулипп, Франсуа Превост

кументальному кинообразу. Почти классик... Следующий же взгляд проясняет, сколь поверхностные и примитивные вещи транслируются с помощью, казалось бы, емкой традиционной образности. По здравому, после комьев в горле, размышлению приходишь к неутешительному выводу: ре-

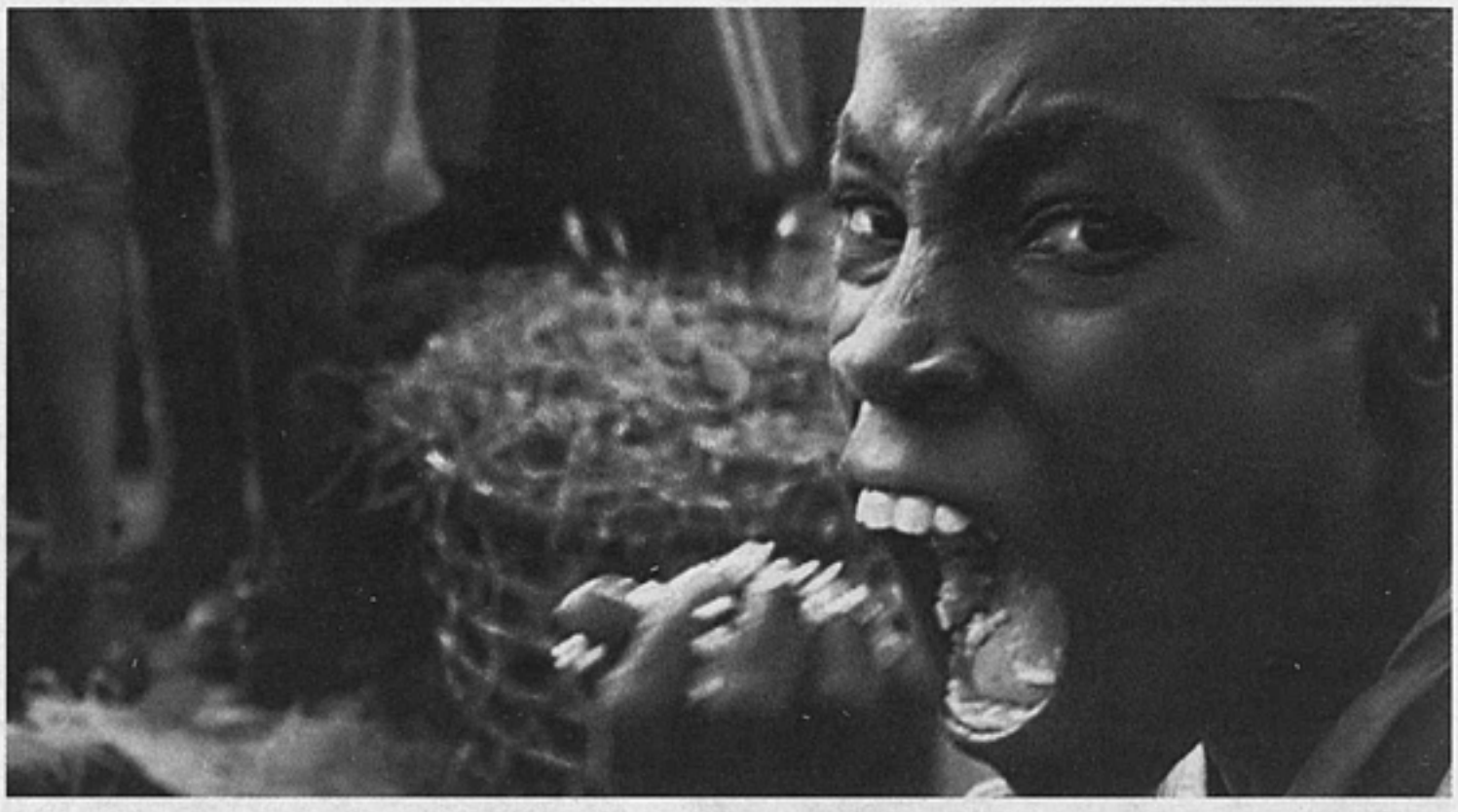
жиссер не знает эту страну. Страну, в которой снимает, страну, которая ведет войну и в которой идет война. Иначе Хонкасало понимала бы, как повезло бездомным мальчишкам, детям алкоголиков и люмпенов, что они попали в кадетский корпус, где у них есть кров, столовая с алюминиевыми ложками и учительница пения, которая в компании с задорным аккордеонистом в чине лейтенанта (вообще-то, не по его среднему возрасту) распе-



«Три комнаты меланхолии», режиссер Пирьо Хонкасало

вает с ними про «отпустите коня на свободу». Если бы режиссер все это в силах была осознать, то не сокрушалась бы о судьбе маленьких курсантов — из них-де «машины для убийства» куют — и не делала бы центральным образом своей «кадетской» новеллы урок марширования. Она бы услышала, что преподаватель «хождения строем» отдает команды с почти родительской симпатией, и потому обличения власти из этого эпизода не выжимала бы. Не было бы и последней сцены фильма, когда на экране появляется умеренно гористая местность, серое пространство зимнего Кавказа, по которому из левой части кадра в правую медленно, но упорно движется бесконечный состав. Он драматически разделит экран на две равные части, и только тут зритель поймет, что в состав соединено бесчисленное множество цистерн для перевозки жидкостей. Тут традиционная документальная кинообразность недвусмысленно дает понять: вот же оно, то, что неумолимо разделило людей, за что ведется война, из-за чего пролилось столько детских слезинок. Нефть. Все бы хорошо, если бы даже дети у нас не знали, что нефти в Чечне вовсе не залейся и война идет не за нее. А вот Хонкасало не знает и, что хуже, не узнает, потому что оперирует общеупотребительными евросоюзовскими клише насчет причин и следствий всего, что происходит за пределами умной, демократичной, толерантной Европы. И руководит ею чрезвычайно сочувственное, но все же высокомерное отношение к той жизни, которая становится для нее «монтажным материалом». Это высокомерие ощущается в фильме повсюду. То в закадровом тексте одних своих героев-курсантов автор называет по имени, а других — исключительно по фамилии: она явно не знает, что между загадочными словами странного языка восточных соседей может быть такого рода разница. То предполагает, что тринадцатилетний мальчик-блондин, говорящий по-чеченски, — русский, столь оскорблен «русскими солдатами» (в ее тексте это почти иди-

ома), что решил отказаться от своей национальности и соединиться с оскорбленным же народом. При этом Хонкасало не догадывается, что подросток, не родившийся и не выросший в чеченской среде, не может, ну просто никак не может говорить свободно по-чеченски и практически не реагировать на русский язык.



«Кошмар Дарвина», режиссер Хуберт Заупер

В этом общем контексте и наша страна выглядит цирком диковин в гостях на суаре иллюзий. Ну, она и для меня, положим, цирк диковин, но уж точно других, не тех, что видит европейское сознание. Объекты и герои фильмов нашего производства, попавших в программу Амстердамского фестиваля (что, вообще-то, само по себе удача, если не честь), от евровзгляда тоже находятся на серьезном цивилизационном расстоянии. «Жили-были старик со старухой» Ирины Зайцевой — о двух стариках, доживающих свой век в уже отжившей свое заброшенной сибирской деревне. Цивилизация сюда заглядывает лишь в виде милиционеров, ищущих беглого зэка. А «Мирная жизнь» Антуана Каттена и Павла Костомарова, вызвавшая у нас столько споров и даже скандалов этического, политического и словоупотребительного толка (мат — основная лексика картины), в амстердамском контексте воспринималась главным образом как повествование о существах, находящихся на другой ступени эволюционного развития. Эта позиция, опять же, и мне близка — среднерусская деревня, где нашли приют двое чеченцев, отец и сын, действительно местечко во всех смыслах диковатое. Но фокус в том, что на общем фоне «миссионерского» кино в фильме очень стереоскопического содержания становится заметным только это.

Правда, есть и примеры здравого подхода к экзотическому материалу. Например, «Кошмар Дарвина» (Darwin's Nightmare) австрийца Хуберта Зупера демонстрирует подход, так сказать, естественнонаучный. Эволюционная дистанцированность здесь оказалась оправдана самим предметом. Речь у Зупера идет о действительно дарвинистской катастрофе, развернувшейся в озере Виктория и его окрестностях. Несколько лет назад в Викторию для проведения научного эксперимента завезли нильского окуня. Окунь размножился до невероятных количеств. Сожрал всю местную фауну. Стимулировал людей, которые сроду не занимались рыбной ловлей, пойти на промысел. Вокруг озера развилась рыборазделочная индустрия. Многие из рыбаков и фабричных рабочих, которые таковыми не были, перебрались сюда издалека, покинув родные места. Горе-рыбаки массово гибли в бурных водах Виктории. Их овдовевшие супруги столь же массово занялись проституцией. Вокруг Виктории в нескольких странах Центрально-восточной Африки разгулялся СПИД. Да и другие эпидемии — ведь пока тонны филе окуня отправляются в Европу и Японию, местное население

питается отходами разделочного производства. Вокруг зон рыболовства разгораются вооруженные конфликты. Войны сами по себе прибыльны для торговцев оружием... Этот прикладной биологический и социальный дарвинизм и составил сюжет «Кошмара». А его герои — уличные дети, проститутки, рыбаки, рабочие и русские летчики (именно они возят оружие на локальные войны). И встречи с ними не вселяют оптимизма. Хотя сам по себе фильм своим объективизмом, детальностью и отстраненной, антипатетической интонацией — вполне вселяет. Мой голландский знакомый после сеанса поделился впечатлением: «У нас в годы депрессии супруга премьер-министра рекомендовала согражданам не брезговать рыбьими головами и варить из них суп. Все тогда задались вопросом: кто же, черт возьми, съел саму рыбу? Теперь хоть ясно, кто...» Кстати, сразу после Амстердама «Кошмар» получил Prix ARTE — приз Европейской киноакадемии за лучший документальный фильм года.

Второй пример авторской вменяемости при контактах с материалом иной природы — это поистине очаровательный фильм «Свенки» (The Swenkas) датчанина Йеппе Ренде.

Они живут в Йоханнесбурге — удивительные черные мужчины, по национальности зулу, рабочие скотобоен, фабрик и автомеханических мастерских, которые раз в неделю в каком-нибудь заброшенном гараже устраивают... нет, не кулачные бои, как вы наверняка подумали, а конкурсы красоты. Причем своей красоты: они демонстрируют свою способность быть не-

«Свенки», режиссер Йеппе Ренде

подражаемо элегантными, изысканно роскошными, утонченно неотразимыми через выверенность и стильность своих костюмов. Шелковые васильковые носки, подобранные к галстуку того же цвета и фактуры, рубашки в черно-белую полоску — к брюкам в черно-белую клетку, «роллексы», корреспондирующие с запонками. И мягкость шляп, и остроносая лакированность ботинок, и, главное, стоящее за всем этим человеческое достоинство, которое конкурсанты столь экзотическим способом сохраняют, несмотря на обыденность, очень далекую от блеска и элегантности. Это движение, ударяющее костюмом по унижениям, и есть южноафриканские «свенки». И режиссер осознает, что движение это и сама жизнь этих людей принадлежат только им. А потому ставит свой рассказ о них в своеобразные кавычки: преобладающее черно-белое изображение (пленка, между прочим, 35-*мм*)

устанавливает гармонию между громокипящей современностью и старомодной изысканностью героев, а повествование ведется в форме «сказания о свенках» и от лица одного старого зулуса.

Режиссер никак не вторгается в эту реальность, не стремится ее объяснить, дать свою версию ее и, главное, использовать ее ради некоей идейной цели. Это просто-таки бросается в глаза на фоне «миссионерского» кино в целом.

Любопытно, что это «миссионерское» кино корнями своими все же уходит в cinéma vérité. Именно на его опыт, на цели, им провозглашенные, и опираются сегодняшние документалисты, погрузившиеся в незнакомую среду. Как cinéma vérité настаивало на том, чтобы живая жизнь шагнула на экран, а камера — в гущу живой жизни, так документалисты ныне отъехали на значительные от дома расстояния, туда, где, им кажется, и кипит подлинно живая жизнь. Как авторы cinéma vérité считали, что надо привлечь внимание социума к скрытой от его глаз правде повседневности, так и сегодняшние их коллеги взывают к общественному зрению. Как cinéma vérité вызывалось наблюдать реальность, по возможности в нее не вторгаясь, так и нынешние авторы стараются лишь наблюдать иную жизнь. Беда же в том, что они, хоть кол на голове теши, редко ее понимают.

Кстати, нидерландские кинематографисты работают сейчас над масштабным проектом под названием «26 000 лиц» (26 000 Gesichten). Планируется снять двадцать шесть тысяч фильмов (!), каждый длительностью от одной до пяти минут, и каждый должен быть посвящен одному из двадцати шести тысяч иностранцев, которые ищут политическое убежище в Нидерландах на основании старого закона о беженцах. Их положение уже вошло в противоречие с законом новым, куда менее терпимым к иностранцам, и наверняка осложнится отношением к ним общества после убийства исламским фанатиком документалиста Тео Ван Гога...

Я видела несколько серий, сделанных мастерами — Джоном Аппелем, Хедди Хонигманн, Дэнниелом Дэнниелом. Это, по преимуществу, повествования от первого — и главного — лица, от лица беженца. Кинематографическое мастерство в сочетании с социальной и просто человеческой наивностью авторов создают прекрасные, но, подозреваю, чисто мифологические произведения. Прошу обратить внимание: я употребляю тут слово «миф» строго в том значении, как интерпретирует его БСЭ: «Мифы — создания коллективной фантазии, обобщенно отражающие действительность в виде чувственно-конкретных персонификаций и одушевленных существ...»

Так ценный vérité-документ и трансформируется в докумиф — способ объяснения мира с помощью неигрового кино эмоциональным и в целом увлекательным образом. Но явно удаленным от vérité.

АНДРЕЙ КРАСНЯЩИХ

Играем в кино

ПЕРСОНАЖИ КУЛЬТОВОГО КИНО В ДЕТСКИХ ИГРАХ И АНЕКДОТАХ

Пятнадцать лет назад российские дети играли в «гардемаринов», двадцать — в «мушкетеров», тридцать — в «неуловимых мстителей». Сегодня они играют в «бригаду». На худой конец – в «толкиена».

В «Неуловимых мстителях», «Д`Артаньяне и трех мушкетерах», «Гардемаринах, вперед — вива!» и «Бригаде» — фильмах, вызвавших у советских и послесоветских детей потребность играть в кино, — сюжет закручен вокруг приключений четверки героев. Герои — благородные бандиты, их коллектив — бандформирование; их приключения — антиобщественное (точнее — антигосударственное) поведение. Мстителей, гардемаринов, мушкетеров, бригадников — четверо, не больше и не меньше. Один из них — особенный по отношению к другим (это или девушка, как в «Неуловимых» и «Гардемаринах», или лидер, как в «Бригаде» и «Мушкетерах», не случайно фильм называется не «Четыре мушкетера», а «Д`Артаньян и три мушкетера»). Именно потому, что четвертый — не пацан, а не потому, что фильмы менее интересны, в «мушкетеров» и «бригаду» играют больше, чем в «неуловимых» и «гардемаринов»: пацан ведь девку играть не станет — ведь не театр Кабуки, — а искать на девкину роль девку, договариваться, объяснять ей, что она должна делать, а главное — чего не должна, — да гори она ясным пламенем со всей игрой, лучше в войнушки.

Благородные бандиты проявляют частную инициативу по восстановлению справедливости в масштабах — ни много, ни мало — всей страны. А попутно решают свои личные проблемы: загоняют в койку красавиц, рубят «капусту», получают доступ к госбюджету, а также пост, звание или должность, прославляются и вообще всячески гонор тешат, инстинкт агрессии удовлетворяют и в кайф время убивают. В душах благородных бандитов понятия гражданского долга и справедливости гармонично уживаются с понятиями пацанскими и меркантильными. Они — русские Робин Гуды, у которых всегда получается и рыбкой закусить, и косточку выплюнуть. Бескорыстие неуловимых, этих революционных романтиков, абсолютно, а бригады — относительно (и все-таки гражданская совесть у Саши Белова на месте: помешать продаже оружия в Чечню, не допустить наркотики в Москву, а транзитом — go West), но это, как говорил в подобных случаях Василий Иванович, нюансы. А магистральный мотив таков: все благородные бандиты, с одной стороны, являются врагами государства, а с другой — самыми что ни на есть принципиальными государственниками. Вот эта парадоксальная диалектика и вызывает симпатии публики.

Политическое и социальное равновесие государства, как в кино, так и в жизни, держится на противостоянии двух сил. Когда одна из них рвется к абсолютной власти и нарушает баланс, ситуация угрожает гражданской войной, революцией и т.п. В такие критические для государства моменты экранные герои-хулиганы восстанавливают равновесие, становясь на сторону слабого и вступая в сражение с сильным. Слабые — красные в «Неуловимых», королева Анна — в «Мушкетерах», Елизавета Петровна — в «Гардемаринах» и демократия в лице президентской власти в «Бригаде».

Сильные — это те, с чьей точки зрения, неуловимые, мушкетеры, гардемарины и бригада — подлежащие уничтожению бандиты. На стороне сильных — карательные войска внутреннего назначения, охраняющие существующее общественное положение путем прямого подавления политических противников (то есть малолетних красных диверсантов, распоясавшихся

«Семнадцать мгновений весны», режиссер Татьяна Лиознова

мушкетеров, воспитанников Морской академии и братков из организованной преступности).

Вот и получается, что благородные киноразбойники воюют с государством за государство. Русский же человек всегда с государством против государства, всегда между «а не свернуть ли башку начальнику» и верой в доброго батюшку царя. Такая межеумочная позиция как национальный архетип полностью отвечает духовным запросам русского народа. Поэтому образы и поступки неуловимых мстителей, мушкетеров, гардемаринов и братвы вызывают столь сильный эмоциональный резонанс в душе народа, а для маленького зрителя становятся еще и объектами подражания в ролевых играх.

«Щит и меч», «Сибириада», «Граница. Таежный роман», «Идиот» — хорошие фильмы хороших режиссеров, однако ролевых игр они не породили. Но не потому, что там мало приключений, поединков, острых моментов. Как правило, в фабуле подобных сериалов добро всегда побеждает зло. Справедливость при этом не торжествует. Справедливость имморальна, она — по другую сторону добра и зла. Справедливость — понятие того же ряда, что и равновесие, порядок, — противостоит не злу, а хаосу. Не важно, чистыми или нечистыми руками будет наведен порядок в стране (во время теледебатов обложенный со всех сторон компроматом Александр Белов формулирует свою программу: «Да, я часто бывал не в ладах с законом. Но я сумею вывести страну из хаоса» — и выигрывает выборы в Госдуму). Главное – восстановление равновесия. Порядок важнее морали, беспредел хуже беззакония.

В большинстве же других сериалов красные (слишком красные) и белые (слишком белые) бандиты грабят просто так и не задумываются о государственных интересах, а положительный герой не предает, не изменяет жене и не обижает слабого.

В героев односерийных фильмов тоже не играли. Полтора часа — слишком короткая дистанция. Не хватает дыхания. Только разогнался — и герой уже побеждает. Даже если фильм перенасыщен смертями, пулями и поломанными столами, все равно мало. Мало переживали за героя — значит, мало любили, значит, быстро забыли. Дробление захватывающего сюжета на серии создает паузы, которые зритель заполняет собственными ожиданиями, обсуждениями, предположениями, осмыслениями и интерпретациями. Другими словами — ожидание и предвкушение каждой серии, которая будет показана завтра или через неделю, вызывает у публики интерактивный интерес. Зритель полноправно, как соавтор участвует в постройке дальнейшего сюжета, а отсюда уже полшага до ролевых игр. Ролевая игра предусматри-

вает идентификацию зрителя с персонажем. Влезть в шкуру героя, пережить его жизнь, как свою, помогают паузы между сериями.

Что делал советский народ с героями полюбившихся фильмов? Раз — он в них играл (дети играли). Два — рассказывал о них анекдоты. И три — заучивал наизусть и цитировал остроты героев. Вот три пути адаптации киноматериала (образы, реплики, перипетии) народным сознанием. Отметим закономерность: сложнее всего киногерою было инициировать ролевую игру и попасть в анекдот (эти два пути практически не пересекаются в народном сознании). Не было ни одного анекдота ни о неуловимых, ни о мушкетерах, ни о гардемаринах. Хотя их любили до самозабвения. О «Бригаде» сложили несколько анекдотов, но вялые, вторичные, явно искусственные — возникшие не в недрах народной души, а за клавиатурой компьютера.

Почему же неуловимые, мушкетеры, гардемарины и бригадиры не удостоились анекдотов? Что же провоцирует бессознательное стремление походить на них (а над собой ведь смеяться не станешь)?

Василий Иванович с Петькой и Анкой, маленький Вовочка с учительницей и девочкой Машенькой, взрослый Владимир Ильич с Надеждой Константиновной и Феликсом Эдмундовичем, Штирлиц с Борманом и радисткой Кэт, поручик Ржевский с Наташей Ростовой и Пьером Безуховым, Илья Муромец с Добрыней Никитичем и Алешей Поповичем, Винни Пух с Пятачком, Алиса с Вертером, Чебурашка с крокодилом Геной и Шапокляк, Жеглов с Шараповым. Вы же не думаете, что они пришли в анекдоты со страниц книг, правда? Конечно, анекдоты с участием книжных персонажей появились в стране поголовной грамотности, но чтение — труд, а кино — отдых. К тому же один читает одну книгу, другой — другую, а фильм по телевизору смотрят все.

В общем, путь был таким: книга — кино — телевидение — фольклор. Анекдотизации, смехотворному снижению образа подвергались не исторический Ленин, а Владимир Ильич из фильмов Михаила Ромма «Ленин в Октябре» (1937) и «Ленин в 1918 году» (1939), не персонаж героической комедии об Отечественной войне 1812 года «Давным-давно» (1941) Александра Гладкова — поручик Ржевский, а образ поручика Ржевского из рязановского фильма «Гусарская баллада» (1962), соединенный в народном сознании с образами Наташи Ростовой и Пьера Безухова — персонажами той же исторической эпохи из фильма Сергея Бондарчука «Война и мир» (1965—1967),

«Самогонщики», режиссер Леонид Гайдай

«Неуловимые мстители», режиссер Эдмонд Кеосаян

ставшего кинособытием в одно время с «Гусарской балладой». Не фурмановский «Чапаев» (1923), а «Чапаев» (1934) братьев Васильевых. Не Жеглов и Шарапов из вайнеровской «Эры милосердия», а из говорухинского телесериала «Место встречи изменить нельзя» (1979).

Каковы непременные условия анекдотизации киногероя? Во-первых, киногерой должен как следует надоесть телезрителю, примелькаться. Фильмы о Чапаеве, Ленине, Штирлице крутили ежегодно, а то и по нескольку раз в год по всем каналам. Публика не успевала отдохнуть от них, подзабыть их. Во-вторых, киногерой должен быть — как бы это сказать? — нечеловеком. И в «Ленине в Октябре», и в «Семнадцати мгновениях весны», и в «Чапаеве», и в «Войне и мире», и в «Место встречи изменить нельзя» главные герои — идеалы. То есть матерые человечища, живые монументы и иконы. Их образы нарочно построены так, чтобы подавать пример бескорыстия, революционного рвения, самоотречения, бесстрашия и беспощадности к врагам. Идеи, а не люди. Штирлиц — робот, заведенный механизм, терминатор шпионажа («Он спит. Но через десять минут проснется. Эта привычка вырабатывалась годами»). Чапай — памятник самому себе, выше его только Ленин («Василь Иваныч, а страной руководить сможешь?» «Нет, Петька, не смогу. Вот Ленин — он может»).

В анекдоте героическим героям добавляются человеческие черты, кому чего не хватало: Ленину — шалопайства и хулиганистости, Штирлицу — развязности, Илье Муромцу — трусоватости. Но чаще всего в анекдотах посредством доведения до крайнего абсурда высмеиваются эмблематичные черты характера: раскрепощенное гусарство балагура Ржевского превращается в ничем не ограниченную гиперсексуальность, наивность Чебурашки — в откровенную глупость, легкий намек на соперничество Винни Пуха с Пятачком — в заклятую вражду. И все без исключения характеры наделяются сексуальностью и повышенным интересом к физиологии. Иконы асексуальны. У мультяшек не бывает гениталий. О мушкетерах, гардемаринах и бригаде — телегероях, породивших ролевые игры, — не сложено ни одного анекдота еще и потому, что по сюжету их постоянно окружают женщины, вместе с женщинами они постоянно попадают в эротически окрашенные ситуации. И у мушкетеров, и у гардемаринов, и у парней из бригады две жизненные заботы: государственные дела и секс. Благородные бандиты все время то влюбляются, то теряют любимых («Констанция! Констанция!»), то им изменяют, то они.

(В «Неуловимых» герои как бы еще маленькие для большого секса, но факт наличия в их коллективе Ксаны оставляет место воображению.) А вот у Чебурашки, Чапаева, Жеглова, Штирлица и всех остальных с сексом хуже некуда. Вокруг них нет ни одной подходящей женщины. По сюжету эти герои или лишены семьи (страдают от одиночества крокодил Гена и ослик Иа, живут несколько неестественным мужским братством Илья Муромец, Алеша Попович и Добрыня Никитич — настолько далеко от женщин, что «Не дам мою лошадку мучить!», герметичен авантюрный мужской монастырь Труса, Балбеса и Бывалого) или семья находится где-то на периферии борьбы с врагами (Владимиру Ильичу не до шашней с Надеждой Константиновной, как, впрочем, и ни с кем иным; Штирлицу жену показывают один раз — издали, как заложницу: мол, смотри, не глупи; где-то, но не в фильме, есть жена и у Чапая).

Вырвавшись из идеологического заточения на простор «народной смеховой культуры», киногерои с нескрываемым удовольствием забывают о гражданском долге и, чтобы далеко не ходить, сосредоточиваются на физиологии своего тела и анатомии тел своих товарищей по оружию: Штирлиц — на радистке Кэт, Пятачок — на Винни Пухе, Чебурашка — на Шапокляк, Вертер — на Алисе, Вовочка — на учительнице, Василий Иванович — на Анке. Маскулинному гетеросексуалу Ржевскому пришлось пройти более сложный путь: он навсегда оставляет суфражистку кавалерист-девицу в «Гусарской балладе» и перебирается в «Войну и мир» к женственной Наташе Ростовой.

Не нами сказано, что в социалистическом реализме (включая кинематограф) реализма не было. Был классицизм. Как известно, основной конфликт в идеологии классицизма — это конфликт между долгом и чувством, где долг побеждает. В таких произведениях соцреализма, как «Цемент» Ф.Гладкова, «Как закалялась сталь» Н.Островского, «Повесть о настоящем человеке» Б.Полевого, это видно как нельзя лучше. Герой подобного произведения отказывается от любви во имя революции. Но соцреализм идет дальше классицизма. Его герой, поощряемый властью, вообще теряет человеческую плоть, превращаясь в робота. Настоящий человек — это технологический мутант. Ему отрезают ноги, но он продолжает оставаться летчиком, более того, сливается с машиной — этот эпизод весьма подробно расписан в романе Б.Полевого. Тело социалистического героя заменяется железом, он выковывается из стали — «железный дровосек развитого социализма» («Словарь культуры XX века» Вадима Руднева).

В «Неуловимых», «Мушкетерах», «Гардемаринах», «Бригаде» нет конфликта между долгом и чувством. Стремление восстановить порядок в стра-

«Бригада», режиссер Алексей Сидоров

«Чебурашка», режиссер Роман Качанов

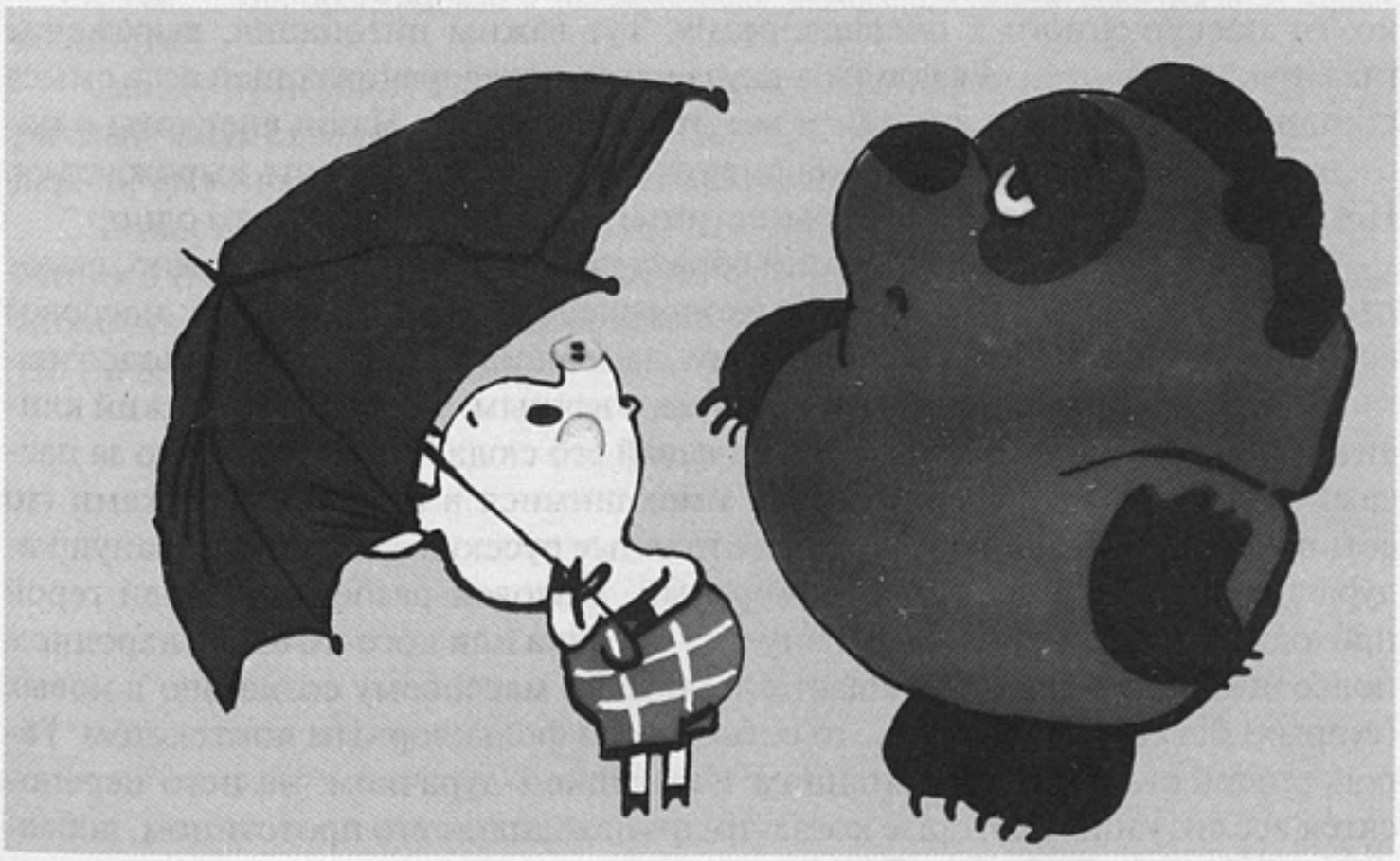
не вполне гармонично уживается в душах героев с любовью и остальными человеческими страстями. Характерно, что бригадиру Александру Белову на протяжении всех пятнадцати серий и тринадцати лет приходится сражаться с представителем государства, сначала милиционером, а затем таким же бандитом, поддерживаемым, однако, ФСБ, — Владимиром Кавериным. Каверин — государственная машина (его банда создана ФСБ для противовеса беловской), более того — он робот: на месте правой руки у него металлический, с шевелящимися, как у терминатора, пальцами протез.

Образы неуловимых, мушкетеров, гардемаринов, ребят из бригады не нуждаются в «оживляже». Они и так живые, плохие-хорошие и хорошие-плохие. Диалектика соединения противоречивых черт в цельный благородно-неблагородный характер придает образу напряжение живой жизни, знакомую объемность простого человека, а не яркого, но плоского плаката или впечатляющего размерами, но застывшего в камне памятника. Александр Белов говорит: «Я не толстовец по натуре, вашу мать!» — и ему веришь, потому что его образ не преследует идеологической функции и не подает примера. Голливуд в этом отношении и хитрей, и простодушней. Он не боится воспевать благородных хулиганов Америки — всех этих Аль Капоне, Билли Батгейтов, Диллинджеров, Бонни и Клайдов. Не так уж глуп слоган «Банд Нью-Йорка» Скорсезе — «Америка рождалась на улицах». А не в кабинетах.

Можно сказать, что: мушкетеры играли в «неуловимых», гардемарины — в «мушкетеров», бригада — в «гардемаринов». Играли не явно, а тайно, исподтишка. (Кроме последних, «бригадчиков»: А.Сидоров, собственно, и не слишком скрывает того, что его сериал — это современные «Гардемарины», намек на «Гардемаринов» в «Бригаде» кристально прозрачен: персонажа Сергея Безрукова зовут Александр Белов. Александром же Беловым зовут одного из гардемаринов — героя Сергея Жигунова.) А вот в кого играли неуловимые — самые первые киногерои, вызвавшие у мальчишек потребность в ролевой игре? На что откликнулась чуткая русская душа, на какие архетипы? Может быть, неуловимые были современными тремя богатырями, а Ксана — дополнительным богатырем, скажем, Василисой Премудрой? Богатыри-то ведь тоже, по большому счету, бандюганы-государственники, а не царские придворные: живут сами по себе и всегда подальше от царских палат, с существующим политическим режимом находятся в состоянии если и не откровенной вражды, то явной фронды, а на помощь царю (даже не царю, а родной земле) приходят, если уж очень прижмут державу окаянные кочевники, если угроза порядку и равновесию станет катастрофической. Тогда богатыри перестают бурчать на царя, забываются былые обиды и народные герои берутся за мечи и копья, принимая сторону слабого и обиженного. Одним словом, эпос.

Насколько уникальна ситуация с советским кинофольклором? Или — переформулируем и конкретизируем — почему в Штатах нет анекдотов о Микки Маусе, Дональде Дакке, Доне Корлеоне, ковбоях и индейцах? Все ли дело в специфике американского юмора и иной заточенности американских мозгов? В общем-то, да, хотя и нет. Просто русская собака зарыта намного глубже американской. Все дело в том, что американский народ — это нация без фольклора, точнее — плавильный котел, в котором перемешаны десятки народов, обрубивших свои культурные корни, переселившихся в Новый Свет, чтобы забыть о прошлом, о родине и обо всем, что с нею связано, стать новыми (я бы даже сказал — новейшими) людьми. Индейский фольклор — сказки, песни и пляски коренного населения — не в счет, ибо для переселенцев он как был чужим, так чужим и остался, никоим образом не повлияв на формирование американской народности. Вспомним — самая крупная волна переселения из Старого Света в Новый пришлась на XVIII век, век Разума и Просвещения, когда к фольклору было принято относиться с презрением и насмешкой, как к чему-то древнему, несуразному и давным-давно выродившемуся. Батька всех рационалистов-просветителей Вольтер писал о нелепых «гигантских образах» эпоса и мифа, которые привлекают внимание дикаря, но отталкивают своими варварскими формами души просвещенные и чувствительные. Потом уже, когда XVIII век сменится XIX, а просветители — романтиками, поменяется и отношение к фольклору: к мифу станут относиться не как к глупейшему вымыслу и плоду незрелого ума, а как к проявлению высшей мудрости, как к выражению способности древнего человека мыслить целостно, синкретично и так же художественно моделировать мир. Но для Америки поезд (тот самый, со скачущими вокруг ковбоями и индейцами) уже уехал: нация сложилась так, как сложилась.

Фольклор — это подсознание народа, там заключены тайные и явные надежды, мечты, желания, представления о хорошем и плохом мире, позволяющие сравнивать сегодняшний день с тем далеким, когда душа народа только формировалась. Нет фольклора — нет подсознания. Американская душа еще слишком молода, у нее есть только сознание, а подсознание (фольклор) находится в процессе становления. Кодекс чести настоящего мужчины, берущий свое начало в литературе фронтира и хорошо знакомый нам по романам Хемингуэя, американская мечта, пуританские понятия о богатстве и социальном успехе хоть и стали черточками лица американской культуры, но не упали еще из сознания в подсознание. Они еще на уровне «сегодня», еще не стали «вчера». Поэтому американцы и такие пламенные патриоты, и флаги вывешивают на своих домах: этот народ незрел и слишком серьезно относится к собственной государственности.



«Винни Пух», режиссер Федор Хитрук

Зрелые нации понимают, что государство — это, конечно, диктат и насилие, но без государственного строя еще хуже. Поэтому надо принять его как необходимое зло, которое любить не обязательно и превозносить совершенно незачем, но и сильно «раскачивать лодку» тоже не стоит, чтобы за старым злом не пришло новое, еще злее. Зрелая нация — со сформировавшейся душой и подсознанием — ищет возможность показать свою непричастность к государственной машине. И тут на помощь приходит анекдот — не как призыв к революции, но как кукиш в кармане и показанный в спину язык. Анекдота достаточно, чтобы человек ощутил себя хоть на миг, но свободным, чтобы перевел дух и перестал чувствовать постоянный прессинг режима. Лицемерие? А то нет! Зато спасает. И человека, и само государство от вооруженного конфликта друг с другом. А.Ф.Лосев писал: «Ирония возникает тогда, когда я, желая сказать «нет», говорю «да», и в то же время это «да» я говорю исключительно для выражения и выявления моего искреннего «нет». Рассказывая анекдоты о Ленине и Чапаеве, мы издевались не столько над героями из официального иконостаса, сколько над властью вообще. И наша психика получала временную разрядку. Американцы в таком катарсисе не нуждаются, поэтому и анекдота как жанра, построенного на намеке (даже — полунамеке), на тонкой, тончайшей иронии, на эффекте узнавания, у них нет. Есть грубый, в лоб, не боящийся политического преследования юмор, чаще всего представленный физиологическими шутками, хохмочками и байками. Конечно, хохмы и байки — протоматериал, из которого позже вырастает анекдот, но еще не сам анекдот. До появления настоящего анекдота Америке, по моим подсчетам, еще лет двести расти. Ровно столько, сколько ей нужно для того, чтобы изжить из своей ментальности политкорректность, избавиться от страха обидеть негра, женщину, лысого, толстого, низкорослого. Смеяться над тем, что разрешено, — лучше не смеяться вообще.

Вот появится у американцев какой-никакой, хоть самый захудалый фольклор, и они начнут рассказывать анекдоты о голливудских героях. А пока киноматериалу не в чем отражаться, нет зеркала подсознания, нет архетипов.

Условие существования анекдота — его полузаконный характер. Смех — средство борьбы со страхом. Чтобы захотелось сочинять и рассказывать анекдоты, их нужно запрещать, за них нужно сажать. Тогда рассказчик анекдота будет преступать закон, нарушать табу, и смех ему станет наградой за страх, что испытал, нарушая и преступая. Если же любишь государство, а не боишься его, то зачем тогда нужен анекдот? Вы заметили, что сейчас у нас, при демократии, анекдот перестал быть нужен? Как психотерапевтическое средство он невостребован. Разрешенный, он умирает на страницах желтых газет и на интернет-сайтах. Анекдот — исключительно устный жанр: на ушко, от посвященного к посвященному. Тут важны интонация, выражение глаз, наклон головы, обязательна пауза перед переворачивающей весь смысл концовкой. Печатным способом все это не передать. Наши анекдоты в последнее время стали походить на американские байки, то есть вырождаться. Нет, анекдот и демократия несовместимы. Надо выбирать что-то одно.

Третье условие анекдотизации образа киноперсонажа, возможно, самое главное, — его придурочность. Психологический механизм таков: массовое сознание, живущее днем сегодняшним, запрашивает у народного подсознания, живущего днем, нет, не вчерашним, а вечным: эй, у нас тут свежий клиент, что с ним делать? А то отвечает: давай его сюда, посмотрим, что за пассажир. И смотрит. И сравнивает с имеющимися в наличии типажами (то есть архетипами). Какие у нас самые главные русские архетипы? Иванушка-дурачок, Баба Яга, Кощей Бессмертный, Соловей-разбойник. Если герой проходит фейс-контроль на Иванушку-дурачка или кого-то еще в народном подсознании, то оно возвращает его обратно массовому сознанию в новых (старых) блестящих одеждах, то есть со всем фольклорным контекстом. Герой теперь становится настоящим Иванушкой-дурачком: на него переносятся все ситуации, которые когда-то происходили с его прототипом, добав-

ляется современный колорит — реалии дня сегодняшнего (ибо кому интересны байки про царя Гороха), сюжетные коллизии из соответствующего фильма — и анекдот готов.

В любом анекдоте есть свой Иванушка-дурачок, которому антагонисты подсовывают ситуацию одну хитрее другой, но в конце концов герой, благодаря своей глупости, которая на самом деле мудрость (что на верху, то и внизу, народный гностицизм), обводит всех противников вокруг пальца и оставляет с носом. Иванушка жутко наивен и принимает все за чистую монету, его оппонент коварен, недоговаривает и намекает: герои функционируют на разных смысловых уровнях, первый — на уровне текста, второй — на уровне подтекста. Во время диалога и взаимодействия героев смысл скачет с одного уровня на другой и непременно искажается (то «да», за которым стоит «нет», то «нет», за которым стоит «да» — см. Лосева), отсюда и комический эффект. (Особенно показательны в этом отношении анекдоты о Штирлице, характерной особенностью которых является прием ложного узнавания.)

Придурок — это тот, кто не ищет в явленном и существующем подтекста, кто смотрит на мир прямо, лоб в лоб, а не из-за угла, не сквозь призму тайного знания. Придурочность героя — непременное условие анекдота как жанра. Вовочка по отношению к учительнице придурок? Придурок. Феликс Эдмундович по отношению к Владимиру Ильичу придурок? Придурок. Петька по отношению к Василию Ивановичу? Да. Штирлиц? Само собой. Разве киношные Ленин, Чапаев, Штирлиц, Жеглов не придурки? Придурки. Хотя по сюжету они мудрецы и честные строители советского государства. А придурками становятся в глазах народа, который видит, чем закончилось строительство советского государства. Придурки не в тексте художественного произведения, а в контексте действительности, в которой функционирует текст.

Что же касается ролевых игр, то в сказку не играют — сказку слушают. Сказка — это небывальщина, выдуманные невероятные приключения плюс специфический вербальный код — особый сказово-притчевый язык, метафоричный, идиоматичный, остроумный.

Сказка — прежде всего брехня. У эпоса, гангстерской саги, многосерийных фильмов о благородных разбойниках-государственниках — другой язык, правдивый. Начиная с Гомера, цель героического эпоса — рассказать обычным, неметафоричным (небрехливым) языком о реальных исторических событиях: пацанских разборках, дележе добычи, понятиях и наездах. С точки зрения эпоса, что гнев Ахилла, что гнев Саши Белого — одно и то же. Кстати, в сюжетной основе трилогии Толкиена, а следовательно, и толкиенистских ролевых игр тоже лежит эпос о короле Артуре и его «бригады» — рыцарях Круглого стола.

Эпос — память народа о кровавом, с войнами, становлении государственности.

Сказку не играют, а учат наизусть, чтобы рассказывать другим. Метафоричный язык сказки напрашивается на цитирование, но не на игру. Я знаю людей, выучивших наизусть «Бриллиантовую руку» и «Золотого теленка».

Четверка — число земли (человечность), а тройка — число неба, божественного (героизм, идеалы, небожители). У Пифагора «4» — число тела (физиология, анатомия, материальность). В нумерологии «4» — число единства. Но главное — равновесия.

M E D I A

СЕРГЕЙ МУРАТОВ

Вверх по лестнице, ведущей вниз

В последнее время в печати все чаще появляются публикации о виртуальной реальности. О том, как телевидение мистифицирует жизнь и мифологизирует окружающую действительность. О том, что сообщение о событии становится важней самого события, а живые люди превращаются в некие экранные мнимости. Журналисты, литераторы, социологи и продюсеры охотно дискутируют о недавно открывшемся им феномене виртуальности. Открытие, правда, несколько запоздало. Лет примерно на пятьдесят. Первые исследователи размышляли об этом явлении в куда более широком контексте и излагали свои заключения намного афористичнее. Но поскольку нынешние полемисты на прежние публикации не ссылаются, они либо успели о них забыть, либо, что вероятнее, просто о них не слышали. Публикуемый в этом номере «Мир как фантом и матрица» (из книги «Устарелость человека») был написан известным австрийским философом Гюнтером Андерсом в середине прошлого века и впервые напечатан у нас в 1971 году в сборнике «Проблемы телевидения и радио».

В ту пору о новой музе у нас ежегодно выходило с десяток книг — телевидение находилось в центре критической и эстетической мысли. Сегодня в это трудно поверить. Легче поверить, что никакого серьезного телевидения у нас не было и быть не могло, поскольку оно всецело служило, как сегодня принято думать, задачам пропагандистским. Иностранцы, приезжающие в СССР, недоумевали, почему в многонациональной стране все дикторы только русские (они еще не знали, что все дикторы — москвичи) и излагают новости языком Кремля. Правда, включая вечером гостиничный телевизор, они недоумевали еще больше, застав на экране — в час пик! — всемирно известные оперы и балеты Большого театра, великолепные симфонические оркестры, прославленные произведения классики и полное отсутствие рекламы.

Телевидение в России родилось почти одновременно с американским и европейским. Но в сопоставлении с чисто коммерческим вещанием США оно было долгое время, как теперь говорят, общественным — существовало на абонентную плату зрителей. И в отличие от американского экрана его программы вызывали совсем другие ассоциации.

«Искусство миллионов» — так полвека назад, в середине 50-х, выглядел наиболее типичный заголовок публикаций о телевидении. Недоумение вызывало в те годы слово «миллионы», но никак не слово «искусство». Если оно еще не присутствовало воочию, то непременно явит себя уже завтра, считали критики. «Телевидение как искусство» — называлась первая книга о новой музе (1962). Тем же ожиданием пронизана уникальная монография В.Саппака «Телевидение и мы», ставшая библией всех работников ТВ и переизданная трижды. «Телевидение стало великим продолжателем культуры, современным хранилищем человеческого гения, всего лучшего, что создано им за тысячелетия развития», — настаивал А.Свободин в своем предисловии

к «Откровениям телевидения» (1976). Несмотря на возрастающую долю политического вещания, оно ощущало себя частью национальной культуры. У сегодняшних зрителей фраза Свободина способна вызвать лишь оторопь — о каком телевидении речь?

Зато изначально коммерческий эфир США сами американские философы, историки, социологи называли не иначе как интеллектуальной пустыней. Обе эфирные империи воспринимались в мире как антиподы и считали друг друга исчадием ада. В наших глазах американское телевидение выглядело как диктатура рейтинга, в их глазах наше — как диктатура идеологии. Такая конфронтация продолжалась до начала 90-х годов. Социальный переворот в России и ставка на коммерческое вещание привели к радикальной переориентации отечественных электронных средств.

Теперь у нас другая страна и другое вещание. Исчадие ада превратилось в обитель рая, а система американских культурных ценностей чуть ли не в гринвичский меридиан. Неудивительно, что взгляды американских мыслителей стали для нас сегодня злободневны как никогда. Знаменитый сборник «Массовая культура» (в него вошла чрезвычайно нашумевшая статья Гюнтера Андерса), неоднократно изданный в США еще до книги Саппака, стал самосознанием коммерческого вещания. Того самого, которое мы теперь имеем и в России. Домашний экран предстает именно таким, каким он на Западе осмыслялся еще полвека назад.

В современном массовом обществе культура превратилась в социальный товар. Телевидение становится наиболее прибыльной областью шоубизнеса. Никогда произведения не были столь чудовищно плохими и такими хорошими. Они стали лучшим развлечением, но худшим искусством. Произведения развлечения — не объекты культуры. Упрекать их за то, что они недолговечны, так же нелепо, как упрекать пекарню, что ее изделия должны быть немедленно съедены, иначе зачерствеют.

Массовая культура дает людям то, что они хотят, в той форме, какую они хотят. Для будущей культуры опаснее не те люди, которые тратят все свободное время на развлечения, а те, кто заполняет его псевдообразованием. Те, кто убеждает, что «Гамлет» так же забавен, как и «Моя прекрасная леди», и оба в равной мере поучительны. Произведения великих художников пережили века, хочется верить, что они переживут и переделку в развлекательные варианты.

Иллюстрируя способность массмедиа превращать телезрителя в потребителя, Гюнтер Андерс приводит притчу о короле, который подарил своему сыну автомобиль, заметив при этом: «Теперь тебе не надо ходить пешком». А вскоре получил возможность добавить: «Да ты теперь и не можешь ходить пешком». Телевидение парализует наши попытки самостоятельно осваивать окружающий мир. «Мир стал беспутным. Вместо того чтобы самим мерить путь, мы получаем мир уже отмеренным и отложенным, как в лавке».

Не о том ли рассуждал и у нас в свое время Ф.Кривин? «Вы пришли к приятелю. Вы хотели поговорить. И весь вечер просидели перед его телевизором. Потом вы ушли от него, вернее, от его телевизора, и вернулись к себе, то есть к своему телевизору. И так вся жизнь — от телевизора к телевизору, — быть может, и интересная жизнь, но не ваша, чужая, изображенная на холодном экране».

Но массмедиа действуют безжалостно и тотально. Призрачное изображение внешнего псевдомира настолько агрессивно вторгается в наши квартиры, что начинает казаться реальней самих квартир. «Когда призрак становится действительностью, действительность становится призраком». Даже сидя вместе перед экраном, мы превращаемся в массовых отшельников, которые решительно не в состоянии что-либо в своей жизни менять. «Телевидение формирует граждан, которыми легко управлять». Эта формула одного из западных философов приложима не только к чисто коммерческому вещанию с его психологией шоу-бизнеса, но в не меньшей степени и к политике «диктатуры идеологии». Мечта коммерсанта — идеальные потребители, мечта идеолога — идеальные винтики государственной машины.

Но виновато ли в этом само телевидение?

«Не ружья убивают людей, — гласил плакат на лавке американского тор-

говца оружием. — Люди убивают людей». И объявить иллюзорным «грубое разделение» нашей жизни на средства и цели, назвав его «всего только отголоском варварства», как делает это Андерс, не слишком ли легкий способ устранения подобного «разделения»? Помимо коммерсантов и идеологов, соревнующихся в усилиях подчинить телевидение своим целям, в мире давно уже существует общественное вещание (скажем, Би-Би-Си), отвечающее национальным интересам аудитории. Интересам сохранения интеллекта и разума, отличающим человечество от других форм живой материи на планете. Для такого вещания человек несводим до уровня «средства». Такое вещание не зависит ни от воли рекламодателя, ни от намерений политика, каждый из которых стремится создать на экране свой образ мира — виртуального (добровольные потребители) или авторитарного (политические послушники).

К тому же существует еще и тип интерактивного телевидения, основанного на принципе сотворчества аудитории и взаимодействия зрителей. Оно не заимствовано нами, как многие полагают, с Запада и давало знать о себе на ряде советских студий даже при авторитарном режиме. До сих пор его возможности не раскрыты. Общественное вещание (в сочетании с интерактивными программами) реализует себя лишь при наличии равновеликой цели.

Личность очень часто — это подробно анализирует Гюнтер Андерс — лишается индивидуальности. Она настолько занята тем, как продать свое «я», что у нее уже не остается этого «я» даже для того, чтобы его продать. Люди не могут себе позволить заинтересоваться тем, что есть уникального в каждом из них. Значение имеет не то, чем они являются, а то, чем кажутся. Современный кинотеатр, сцена, домашний экран — психологическая раздевалка, куда каждый сдает на хранение свою индивидуальность.

Из страха оказаться несовременным, человек отвергает традиции и учебу у мастеров. Восприятие искусства требует усилий. Путь массовой культуры в этом смысле не грозит нам ничем, ибо в ее начале заложен ее конец.

«Поднимите мне веки и покажите хоть один канал, чье вещание направлено на существо с мозгом больше куриного и интересами выше гениталий». Нет, это не цитата американского телекритика. На этот раз это реплика российского телезрителя, недавно напечатанная в «Известиях». В ней опущены только два слова: «хоть один канал, *кроме «Культуры»*. Такими репликами заполнены сотни газет. Культура в эфире за последние лет пятнадцать — опять-таки кроме канала «Культура» — почти перестала существовать. Коммерческое вещание нуждается в просвещении не больше, чем курица в яичнице или ягненок в шашлыке.

Чтобы называться в наши дни тележурналистом, подчас не обязательно наличие профессиональной культуры. Напротив, как раз ее отсутствие — гарантия устроиться на работу. Активно заявило о себе новое поколение телезрителей, которому все больше требуется программ вроде «Окон», «Больших стирок» и криминальных сериалов, которые драматург М.Шатров назвал «мастер-классами бандитизма».

«Не кадить самим себе и не рассказывать, какая мы самая образованная и читающая страна», — обосновывают сегодняшнюю задачу предприимчивые продюсеры, благодаря усилиям которых образовательная функция телевидения стала не только предметом насмешек, но и признаком архаизма. «Не нагружать телевидение, — продолжают они, — задачами, которые российское общество не выполнило за весь период исторического развития». В самом деле, отчего бы не дать этот милый совет заодно и Министерству образования, поскольку последний период модернизации наших школ продемонстрировал полную бессмыслицу самого их существования — детей с первого класса, как и прежде, приходится учить заново!

Считать сложившуюся ситуацию катастрофой и исторической неизбежностью? Это было бы несколько преждевременно. Культура — о чем свидетельствует вся ее история — всегда была вынуждена себя отстаивать в мире рыночных отношений. Эпохам возрождения предшествовали века упадка. Оставаться служителями культуры — не только профессия, но и долг. Нелегкая обязанность — несмотря ни на что, подниматься вверх по лестнице, постоянно ведущей вниз.

ГЮНТЕР АНДЕРС

Мир как фантом и матрица

ФИЛОСОФСКИЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ О РАДИОВЕЩАНИИ И ТЕЛЕВИДЕНИИ

1. Ни одно средство не является только средством

Первая реакция на этот вывод, сделанный в книге, будет, видимо, такова: «Нельзя обобщать! Все зависит от того, что мы делаем из этих институтов, для каких целей используем их в качестве средства, для хороших ли, для плохих ли, гуманистических или негуманистических, социальных или асоциальных».

Этот оптимистический аргумент, ведущий свое происхождение еще со времен первой технической революции, бездумно повторяется во всех лагерях. Его достоверность более чем сомнительна. Свобода распоряжения техникой, вера в то, что есть нечто, что может быть только средством для свершения добрых дел, — чистая иллюзия. Всяческие институты в настоящее время становятся самостоятельными явлениями, и притом такими, которые накладывают на нас свою печать. Тот факт, что они оказывают на нас свое влияние, мы не затушуем тем, что отнесем их к средствам. На самом деле грубое разделение нашей жизни на «средства» и «цели», как это сделано в вышеприведенном аргументе, ничего общего не имеет с действительностью. Наше пронизанное техникой существование не распадается на четко разграниченные отрезки пути, перед которыми висят таблички «средства» и «цели». Это разделение оправдано лишь в отношении единичных действий и изолированных механических процедур. Но там, где речь идет о целом, например в политике или философии, такое разделение невозможно. Анализирующий нашу жизнь с помощью лишь этих двух категорий рассматривает ее как модель действия с определенной целью, как какой-то технический процесс, что является отголоском варварства, выраженного наиболее четко в формуле «цель оправдывает средства». Отрицание этой формулы на словах часто смыкается с ее одобрением на деле, ибо те, кто отрицает ее открыто, втайне все же признают ее закономерность в жизни. Собственно гуманизм начинается там, где средства и цели настолько слились с образом жизни и обычаями, что уже нельзя распознать, да и даже задать вопрос, идет ли речь о «средствах» или «целях», поскольку «прогулка к ручью так же приятна, как и глоток воды из него».

Конечно, мы можем воспользоваться телевидением, для того чтобы участвовать в богослужении. Однако, хотим мы этого или не хотим, на нас почти такое же сильное воздействие и влияние, как богослужение, оказывает тот факт, что мы не участвуем в нем, а впитываем в себя лишь отражение богослужения. Эффект от просмотренного по телевидению богослужения не только отличается от замысла его организаторов, но и является его полной противоположностью; то, что на нас оказывает влияние, что нас формирует и деформирует, — это не только опосредованные предметы и явления, но и сами средства, сами аппараты, которые не только являются объектами возможного применения, но своей сложившейся структурой и своими функциями устанавливают границы и рамки своего применения и тем самым оказывают влияние на стиль наших занятий и нашей жизни, короче говоря, на нас.

2. Массовое потребление происходит ныне индивидуализированно. Каждый потребитель является неоплачиваемым надомником для производства человека массы

До того как в каждом жилище были установлены радиоприемники с их непрерывным потоком культурной информации, все Шмидты и Мюллеры, Смиты и Миллеры стекались в кинотеатры, с тем чтобы массово потреблять

массовый стереотипный товар. Казалось бы, в этом есть единство стиля, слияние массового производства с массовым потреблением, но это не так. Ничто не противоречит намерениям массового производства более, чем потребление, при котором один и тот же товар потребляется одновременно несколькими потребителями. Для интересов массового производства при этом безразлично, имеет ли это совместное потребление характер «переживаемого сообща события» или же является по своему характеру «суммой индивидуальных переживаний». Ему важно, чтобы масса не была компактной, а распадалась на возможно большее число покупателей.

Массовому производителю важно, чтобы не все потребляли одно и то же, а каждый на основе одинаковой потребности (о которой заботится тот же производитель) покупал одно и то же. Многочисленные отрасли промышленности полностью достигли этого идеала. Но киноиндустрия не может этого добиться полностью, так как она переняла традиции театра и сервирует свой товар как одновременное зрелище для многих. Неудивительно поэтому, что более молодые радиовещание и телевидение успешно конкурируют с ней. Обе эти индустрии имеют перед кино то преимущество, что они кроме предоставляемого ими товара дают практически каждому еще и возможность приобрести необходимые для потребления аппараты. Вскоре все эти Шмидты и Мюллеры, Смиты и Миллеры, вместо того чтобы, как прежде, всем вместе посещать кинотеатры, уселись каждый у себя дома, чтобы прослушивать радиоспектакли или вообще все, что поставляет эфир.

Таким образом, потребление массового товара массой было в данном случае устранено, что, конечно, не устранило массового производства для человека массы. Даже более того. Массовое производство для массового человека все более и более набирало темпы. Миллионам слушателей сервировалась одинаковая «пища для умов». При этом обращение к ним было как к неопределенным существам — «людям массы» и за каждым было закреплено это характерное свойство, или, вернее, отсутствие всяческих свойств. Массовое производство радиоприемников привело к ненужности коллективного потребления. Шмидты и Смиты начали потреблять массовые продукты в семье или в одиночку, и чем более одинокими они становились, тем более многочисленными. Возник тип массового отшельника. Каждый из них, отрезанный от внешнего мира, сидит, один похожий на другого, у себя дома. Но не для того, чтобы отказаться от мира, а для того, чтобы, боже упаси, не упустить ничего из того, что в нем происходит.

Я ничего не имею возразить против утверждения, что «принцип рассеивания» сегодня распространяется и на производство массового человека. Я говорю «на его производство», хотя мы только что размышляли о «рассеянном потреблении». Но в данном случае скачок от потребления к производству оправдан, потому что оба странным образом совпадают. Ведь человек (в нематериалистическом смысле) есть то, что он потребляет. Массовый человек производится тем, что его заставляют потреблять массовый товар; а это одновременно означает, что потребитель массового товара своим потреблением становится активным содействующим лицом при производстве массового человека (или же при формировании самого себя в массового человека). Если потребление «рассеяно», то и производство массового человека также «рассеяно» и происходит там, где происходит акт потребления, то есть перед каждым телевизором и радиоприемником. Каждый становится как бы надомником, хотя и в совершенно особом роде, поскольку его работа — превращение самого себя в человека массы с помощью потребления массового товара — происходит во время досуга.

В то время как классический надомник производил товары, чтобы обеспечить себе минимум товаров для потребления и минимум досуга, современный его тип потребляет максимум продуктов, составляющих досуг, что и превращает его в человека массы. Совершенно парадоксальным этот процесс становится и потому, что наш надомник, вместо того чтобы получать плату за свой труд, сам платит за него, вернее, за средства производства: ра-

диоприемники, телевизоры, а в некоторых странах и за передачи. Он платит, таким образом, за то, что продает самого себя, свою свободу.

Но если даже отрицать то, что потребитель массового товара является соучастником производства человека массы, то нельзя оспаривать, что изготовление повсюду желанного типа массового человека не требует ныне такой эффективной формы, как массовое сборище. Замечания де Бона о массовых ситуациях устарели, поскольку стирание индивидуальности происходит сейчас на дому. Массовая режиссура а-ля Гитлер уже не нужна. Если нужно превратить человека в Ничто (чтобы он даже гордился этим), то нет необходимости топить его индивидуальность в массовых движениях или замуровывать ее в мощных массовых организациях. Нет сильнее той силы лишения индивидуальности, чем та, которая рядится в тогу ее защитницы. Процедура «консолидации» происходит в тиши жилищ, во время отдыха, но не становится от этого менее эффективной. Этот процесс ускользает от глаз, поскольку обработка происходит втайне, добровольно, жертва не знает, что она жертва, и всегда остается иллюзия неприкосновенности личной жизни. Поистине старая поговорка «Свой очаг дороже золота» приобретает новый, обратный смысл, поскольку дороже золота он стал не для потребителей, хлебающих суп «консолидации», а для тех, кто этот суп варит и доставляет на дом.

3. Радиовещание и телевидение становятся (в отрицательном смысле) семейным столом. Семья становится публикой в миниатюре

Само собой разумеется, массовое потребление не называет своих целей. Наоборот, оно представляет себя как спасителя семьи и личной жизни, что легко себе представить, но что тем не менее является ханжеством. Новые изобретения и измышления охотно опираются на старые идеалы, которые при других обстоятельствах могут помешать сбыту. Венская газета «Прессе» от 24 декабря 1954 года писала:

«Французская семья открыла, что телевидение является лучшим средством удержать молодежь от ничегонеделания, заставить детей сидеть дома... и придать прелесть семейным вечерам». Напротив, этот вид потребления совершенно разъедает семью, хотя внешне мнимо хранит ее единство. Она разрушается, поскольку телевидение вносит в дом — реально или фиктивно — внешний мир и делает это столь интенсивно, что все окружающее — четыре стены, мебель, совместная жизнь — оказывается нереальным и призрачным. Когда призрак становится действительностью, действительность становится призраком. Действительный мир, дом, семья превращаются всего лишь в сопутствующие явления. Агентство ЮПИ сообщило 2 октября 1954 года из Лондона: «Из одного жилища в восточной части Лондона были извлечены двое беспризорных детей в возрасте одного года и трех лет. Комната, в которой играли дети, была меблирована лишь одним разбитым стулом, но в углу стоял роскошный телевизор. Из еды на кухне было обнаружено: один фунт маргарина, кусок хлеба и банка сгущенного молока». Последние остатки того, что в нашем стандартизированном мире сохранилось от домашнего уюта, атмосферы семьи, были ликвидированы. Без всякой борьбы между призраком и действительностью призрак победил в тот момент, когда телевизор был внесен в дом. Он пришел, показал и победил. Тотчас же стали призрачными стены, расторглись семейные узы, личная жизнь погибла.

Уже десятилетия назад можно было проследить за тем, как большой семейный стол, за которым должна собираться вся семья, из массивного и солидного становился все более и более легковесным, но еще сохранял свои позиции. Теперь в лице телевидения он нашел достойного преемника. Именно им он был заменен, ибо телевидение располагает для этого достаточно убедительной социальной мощью, хотя нельзя сказать, что телевизор стал настоящим центром семьи. Напротив, телевизионный аппарат является заменителем семейного стола со знаком минус. Он не образует места объединения всех членов семьи, скорее, это их прибежище. В то время как стол заставлял членов семьи глядеть друг на друга и обмениваться репликами, теле-

визор заставляет их посвящать свое внимание исключительно ему. Возможность взглянуть друг на друга, обменяться словом для членов семьи, собравшихся перед телевизором, случайна. Сидя рядом, они на самом деле не вместе. Они — зрители. В таких условиях не может быть и речи о совместных переживаниях, общих интересах, об общей жизни. Единое у них — это то, что они одновременно с миллионами «солистов массового потребления» опускаются в страну забвения и, выходя из нее, переживают одни и те же мгновения, реагируют на одни и те же вещи. Семья превратилась в публику в миниатюре, жилое помещение стало зрительным залом в миниатюре, а кино стало моделью семейного очага. У семьи осталось лишь одно общее стремление, одна общая мечта, одна общая надежда — купить телевизор каждому члену семьи, с тем чтобы каждый мог принимать программы индивидуально.

4. Поскольку аппараты говорят за нас, они превращают нас в послушных и безвольных

Как мы уже сказали, сидящие перед маленьким экраном говорят друг с другом (если они хотят и могут говорить) только по воле случая.

То же самое относится и к радиослушателям. И они разговаривают друг с другом лишь изредка. Они даже хотят и могут разговаривать все меньше и меньше, хотя они и не молчаливы. Просто их общительность принимает другую форму. Перефразируя слова короля, который подарил своему сыну автомобиль и заметил при этом: «Теперь тебе не надо ходить пешком», — и имел вскоре случай добавить: «Да ты теперь и не можешь ходить пешком», — можно сказать: «Теперь вам не надо говорить», — и затем: «Да вы больше и не умеете говорить». Аппараты украли у нас способность формулировать свои мысли, умение и любовь к правильному и красивому выражению своих чувств, так же как граммофон и радио украли у нас домашнее музицирование.

Влюбленные, бродящие с транзисторными радиоприемниками по берегам Гудзона, Темзы или Дуная, не нуждаются в беседе, потому что они слушают третьего — чаще всего анонимный голос ведущего программу, который прогуливает наших влюбленных, как собачек. Свою прогулку они совершают в качестве публики в миниатюре. Об интимной языковой ситуации здесь не может быть и речи, она вообще исключается. И если между обоими партнерами возникает интимная обстановка, то этим они обязаны третьему — хриплому, квакающему или урчащему голосу программы, который диктует им, как они должны вести себя. Они совершают предписанное в отсутствие третьего, но в акустической обстановке, лишенной уединения и тайны. Как ни весело обоим, нельзя не признать, что они развлекаются и беседуют не друг с другом. Скорее, их привлекает этот третий, этот голос. Он дает им не только развлечение, но и опору, моральную поддержку в жизни, придает их совместному пребыванию смысл и цель. Нельзя уже стыдливо скрывать тот факт, что любовные страсти разгораются, как правило, под звуки радиоприемника (причем не обязательно в музыкальном, синкопированном сопровождении), это стало уже чем-то само собой разумеющимся. В современной любовной ситуации радиоприемник выполняет роль надежного слуги, который был свидетелем любовных переживаний наших предков и освещал им дорогу своим фонарем во время их поздних прогулок. С той только разницей, что радио должно не только светить, но и развлекать, а, кроме того, современный слуга, являясь общественным инструментом, ни в коем случае не должен держать язык за зубами, а должен постоянно заглушать страхи влюбленных сонгами, свингами и проч. Этот фон, или бэкграунд, стал настолько фундаментально важным, что с 1954 года возникла даже «голосовая корреспонденция» в виде наговоренных для корреспондента магнитофонных лент. Наговаривая это «послание для неграмотных», влюбленный заботится и о соответствующем акустическом, музыкальном фоне, поскольку его голос без этого сопровождения может показаться его обожаемой возлюбленной сухим и непривычным. Для нее же голос ее возлюбленного становится тем третьим, о котором уже говорилось выше.

Собственно говоря, ваши мысли и чувства предоставляются вам напрокат, уже готовыми для восприятия. Так же как теперь вы не печете себе сами хлеб, так же вы не формируете самостоятельно свои высказывания. Слово стало уже не тем, что произносится, а тем, что слушается. Все это сводится к тому, что человек становится послушным недееспособным подопечным. Конечный эффект таков: возникает тип человека-слушателя, который сам не говорит, ибо ему нечего сказать, он слушает и становится послушным. Первый результат этого ограничения «только слушанием» теперь уже ясен. Он состоит в огрублении, примитивизации языка, в нашем неумении пользоваться им. Этот результат состоит также в огрублении и обеднении наших переживаний и в конечном счете самого человека, и именно потому, что душа человека, его внутренняя суть, не имеет другого способа выражения, чем богатый и стабильный язык. Язык — не только выражение человека. По праву можно сказать, что человек является продуктом своего языка. Короче говоря, человек выражен так, как он выражается.

5. События приходят к нам, а не мы к ним

Радиовещание и телевидение поставляют человеку все события на дом и в этом отношении не отличаются от газопровода и электросети. Поставляются на дом не только продукты искусства, не только музыка или радиоспектакли, но и действительные события, главным образом, действительные события. В основном речь идет, правда, о тех событиях, которые отбираются для нас как «действительные» или их заменяющие, химически очищенные и препарированные. Кто хочет быть в курсе, кто хочет знать, что происходит в мире, должен идти домой, где его ждут события, превращенные в тени. Да и как он может иначе улавливать происходящее вне его замкнутого мира? Только когда за ним захлопывается дверь его квартиры, для него становится видимым весь мир. Вместо изречения: «Смотри, хорошее так близко», — которое позволяло нашим предкам говорить: «Зачем ума искать и ездить так далеко», — мы говорим теперь: «Смотри, далекое стало близким» — и даже: «Только далекое стало близким». И здесь мы попали в точку, ибо сами события — будь то футбольные матчи, богослужения или атомные взрывы — посещают нас. Гора идет к Магомету, мир идет к пророку, вместо того чтобы человеку идти в мир. Это еще один переворот, который, наряду с превращением телезрителей и радиослушателей в отшельников, а семьи — в публику в миниатюре, осуществлен радиовещанием и телевидением.

Это третье превращение и является собственно предметом нашего исследования. Его цель — анализ изменений, происходящих с человеком, к которому приходит в гости весь мир, и тех последствий, к которым приводит это «снабжение мировыми событиями». Для того чтобы показать, что здесь в действительности скрываются философские вопросы, следует перечислить без всякой системы некоторые последствия, выявившиеся в ходе исследования.

1. Когда мир приходит к нам, вместо того чтобы мы пришли к нему, то мы уже не являемся этим миром, а только лишь счастливыми потребителями.

2. Если он приходит к нам как изображение, то он полуприсутствует, полуотсутствует, то есть является призраком.

3. Если мы можем впустить его в дом (включить) или выпустить (выключить) по нашему желанию, то это является проявлением божественной власти.

4. Если мир обращается к нам, а мы молчим, потому что осуждены быть безмолвными, то это означает, что мы не свободны.

5. Если мы видим всё, но бессильны что-либо изменить, то это означает, что мы стали праздными зеваками.

6. Если определенное событие происходит в одном месте и одновременно демонстрируется или передается для другого места, то это означает, что оно превратилось во всеобщее достояние и теряет свою локальную индивидуальность.

7. Если это событие передается во многие места и существует во многих

экземплярах, то оно превращается в серийную продукцию и становится товаром.

8. Если в своей репродукции событие становится социально важным, то стирается разница между бытием и видимостью, между действительностью и изображением.

9. Если событие в своей репродуктивной форме становится более важным, чем в действительной форме, то оригинал должен ориентироваться на свою репродукцию: событие становится слепком, матрицей своей репродукции.

10. Если опыт мира руководится такой серийной продукцией, то (если понимать под миром то, в чем мы существуем) понятие «мир» исчезает, познания людей становятся под влиянием радиопередач и программ телевидения идеалистическими, не имеющими под собой реальной почвы.

Теперь ясно, что в данном вопросе нет недостатка в философских проблемах. Значительная их часть была выяснена в ходе исследования. Остался один важный вопрос — чуждое нашему пониманию выражение «идеалистический». Употребление этого слова в данном контексте будет немедленно пояснено.

То, что для нас как радиослушателей и телезрителей мир выступает уже не как внешний мир, в котором мы живем, а как наш мир, было сформулировано в пункте 1. И в самом деле, мир странным образом переселился. Мир стал моим представлением в двойственном смысле, а именно: в шопенгауэровском смысле и как представление для меня. В этом «для меня» присутствует идеалистический элемент, поскольку «идеалистическое» означает мир во мне, в нас. Если термин «идеалистический» настораживает, то только потому, что он обозначает в просторечии существование личности, меня лишь спекулятивно, в то время как здесь он обозначает ситуацию, в которой метаморфоза мира в нечто, чем я располагаю, технически осуществлена... Поскольку радиоприемники и телевизоры раскрывают окно в мир, они превращают потребителей всего мира в «идеалистов».

Естественно, что это утверждение, когда только что говорилось о победе внешнего мира над внутренним, звучит странно и противоречиво. В том числе и для меня самого. Тот факт, что это утверждение вообще возможно, кажется антиномией в реляции человек — мир.

Одним ударом от этой антиномии не избавиться. Если бы это было осуществлено, то тогда этой работы не было бы, поскольку она вызвана к жизни противоречием и представляет собой не что иное, как попытку прояснить противоречивую ситуацию.

6. Поскольку все поставляется нам на дом, мы не отправляемся никуда из дому и остаемся неопытными и беспомощными

Выражение «выйти в мир» и «познавать» служили до последнего времени материалом для самых различных метафор. Человек всегда стремился инстинктивно прийти к миру, с тем чтобы накопить опыт и познать его. Жизнь его протекала в сплошных познавательных путешествиях, и не случайно все воспитательные романы состояли из описания путей, перекрестков и тупиков, через которые должен был пробираться герой, чтобы, уже будучи существующим в мире, в конце концов все же прийти к нему. Теперь же, поскольку мир приходит к нам, впускается нами в комнату и притом в самой доступной форме, этот опыт, все эти приключения и поездки стали ненужными и, как все ненужное, невозможными. Оказывается очевидным, что тип «опытного, бывалого человека» становится все более редким и не ценится уже так высоко, как прежде. Поскольку мы, как летчики в сравнении с пешеходами, не нуждаемся в проторенных путях, то забываются пути, по которым мы шли и которые могли бы сделать нас опытными. Поэтому хиреют и сами пути. Мир стал беспутным. Вместо того чтобы самим мерить суть, мы получаем мир уже отмеренным и отложенным, как в лавке откладывают товар для постоянного клиента. Вместо того чтобы идти к событиям, мы следим за событиями, разыгрываемыми перед нами.

Это изображение современника может показаться ошибочным, ведь автомобиль и самолет стали символами нашего века. Но возникает вопрос: по какому праву? Человек ценит свои поездки не потому, что он интересуется местами, через которые он проезжает, или ландшафтами, мимо которых он или перевозится подобно грузу, или перевозит себя, не для того, чтобы стать опытным, а просто им овладела охота к перемене мест. Кроме того, скоростью передвижения он отнимает у себя возможность приобретения опыта и возвращается домой с тем же багажом знаний, что был у него в начале пути.

Однако спокойно сидящий дома потребитель, привычной рукой включающий радиоприемник или телевизор и позволяющий волнам эфира нести себя в мир, нисколько не менее типичен для нашего века, чем авиатор или автомобилист. И это тем более верно, что и мчащийся через страны и континенты путешественник во время поездки включает радио, чтобы обеспечить себе успокоение и забытье, чтобы знать все новости мира, чтобы достичь уверенности, что не только он идет в мир, но и мир приходит к нему и все события созданы лишь для того, чтобы совершаться перед ним. «Для того, чтобы совершаться для него». «Для того, чтобы поднимать его значение». «Для того, чтобы он чувствовал себя как дома». Эти выражения свидетельствуют о такой форме существования, об отношениях, настолько поставленных с ног на голову, что даже сам Декарт не смог бы нам придумать более запутанных. Эта форма существования может быть названа идеалистической в уже вышеназванном двойном смысле.

Хотя мы в действительности живем в отчужденном мире, мир подается нам таким образом, как будто бы он существует для нас, как будто бы он наш.

Как таковой мы его принимаем (воспринимаем, берем), хотя мы сидим дома в кресле. Тем самым мы становимся мнимыми властителями панорамы мира.

7. Доставленный нам на дом, мир омещанивается

Разумеется, невозможно в рамках данной работы исследовать возникновение, развитие и симптоматику отчуждения. О нем необходимо еще много писать. Явление, о котором пойдет речь ниже, состоит в том, что мы, живя в отчужденном мире, тем не менее — как кино-, теле- и радиопотребители и не только как они — до тонкостей знаем других людей, ситуации, нравы, события даже самые малоизвестные. Взрыв водородной бомбы стал известен 7 марта 1955 года под названием «грандпа» (дедушка). Эта псевдофамильярность, не имеющая своего имени, по причинам, которые станут ясными ниже, пусть будет названа нами «омещаниванием мира». Суть этого процесса состоит в том, что явления мира, даже отдаленные от нас, преподносятся нам как нечто знакомое и родное.

Иллюстрация. В то время как мы плохо знаем своих соседей, мы знакомы со всеми кинодивами и называем их про себя уменьшительными, ласкательными именами — Нирна или Рита и т. д. Поставляемое нам на дом не имеет границ и расстояний.

Между нами и изображением возникли отношения закадычных друзей, отношения на «ты». Во всех передачах эти отношения так или иначе присутствуют. Если, например, я ругаю президента, то он, отдаленный от меня на тысячу миль, сидит в моей комнате возле камина, для того чтобы поболтать со мной. (Мы не обращаем внимания на то, что его изображение рассылается в миллионах экземпляров.) Если на экране возникает девушка-диктор, то она производит впечатление, будто общается только со мной. (Мы не обращаем внимания на то, что миллионы мужчин чувствуют то же самое.) Если на телевизионном экране идет семейная передача, то я чувствую себя полноправным ее участником, как будто бы я сосед, врач или священник. (Мы не обращаем внимания на то, что семейная передача как телевизионный продукт вызывает те же чувства у миллионов телезрителей.) Все приходят ко мне как посетители, как просители и встречают меня в домашней, мещанской обстановке. Среди тех, кто посещает меня, нет таких, кто мог бы показаться

мне чужим. И здесь речь идет не только о персонажах телевизионных передач, но и вообще о всем мире. Волшебная сила омещанивания столь велика, ее способность к метаморфозам столь безгранична, что никто не может ей противостоять. Вещи, события, явления появляются перед нами с фамильярной улыбкой, с вульгарным обращением на устах, так что даже со звездами на небе мы состоим в приятельских отношениях, так же как и с рекламными передачами различных фирм. В этой связи мы можем с полным правом говорить о «старой доброй Кассиопее» так же, как мы говорим о Нирне или о Рите. И это не шутка. Если мы ныне всерьез рассуждаем о летающих тарелочках, то это означает, что и жителей других планет мы отождествляем с нами самими. Предполагается, что у них нет других забот, как совершать межпланетные путешествия и пугать нас, то есть подразумевается, что они такие же, как и «наш брат». Другими словами, мы имеем дело с антропоморфизмом, по сравнению с которым антропоморфизм так называемых примитивных культур кажется мелким и незначительным... Мы превращаемся постепенно в друзей-приятелей глобуса и космоса. Именно в друзей-приятелей, потому что о братстве в данном случае не может быть и речи...

То же, что о чужом, отдаленном, можно сказать и о прошлом. Я не говорю даже об исторических фильмах, где это стало само собой разумеющимся... Многие в этой связи воспринимают великих людей прошлого как «провинциалов времени», то есть как людей, которые высказывали, быть может, мудрые мысли, но жили не в столице. Все это имеет своей целью уничтожить историю как таковую, сведя ее до уровня приятельско-фамильярных отношений с современным человеком. Приблизившийся к нам мир исчезает в наших глазах как мир.

8. Историческое омещанивание. Демократический универсум. Омещанивание и товарный характер. Омещанивание и наука

Что же стоит за этим омещаниванием? Как всякое широкое общественное явление оно обязано своим возникновением множеству факторов, которые объединились, для того чтобы породить его.

Прежде чем мы перейдем к его основному корню, проанализируем вкратце три побочных... Один из них мы назовем «демократизацией универсума». Под ней мы понимаем следующее. Если все и всё, далекое и близкое, приближено ко мне, имеет право голоса и право фамильярничать со мной, то тем самым неосознанно создается нечто структурно-демократическое, универсум, к которому применимы морально-политические принципы равноправия...

Это Омещанивание, поскольку оно все приближает или мнимо приближает, является феноменом нейтрализации. Так же и демократия, если ее бездумно расширять до бесконечности, может стать инструментом нейтрализации. Фундаментальный нейтрализатор нашей эпохи имеет не политическую, а экономическую подоплеку. Я говорю здесь о товарном характере всех явлений в современном мире. Не в этом ли корень омещанивания? Первая реакция на это утверждение будет отрицательной, и именно потому, что товарный характер, как известно, отчуждает, а поскольку омещанивание делает все родным, близким, то оно кажется антиподом отчуждения. Однако все это не так просто. Хотя в действительности все превращенное в товар отчуждается, но, с другой стороны, всякий товар, который должен быть продан и войти в нашу жизнь, обязан быть омещаненным.

Второе. Каждый товар стремится стать удобным к потреблению, приспособиться к потребностям, образу жизни и т.д. Степень его качества определяется степенью этой приспособленности. Поскольку передача — тоже товар, она должна быть приспособленной для глаз и ушей. Она должна быть сервирована в оптимально удобоваримом виде, так, чтобы стала нам родной, обращалась к нам как к своим друзьям-приятелям.

Третьим корнем омещанивания является позиция ученых, которые гордятся тем, что делают далекое близким, а близкое отчужденным. Они анализируют те вещи, которые не имеют к ним ни малейшего отношения, и блуж-

дают среди близких им вещей, нейтрализуя таким образом разницу между далеким и близким.

Однако ученый может сохранить свою нейтрализующую позицию, свою «объективность» только путем искусственного нагромождения моральных критериев, самоконтроля, аскетического отказа от естественного мирового развития и его перспективы. Вера в то, что эту нейтральность можно отрезать от ее морального корня и подарить кому бы то ни было, кто ведет совсем не аскетическую, противоречащую сущности этой нейтрализации жизнь, является заблуждением не только науки, но и инстанций, популяризирующих ее достижения. Но это заблуждение является принципом практики. В известном смысле каждый читатель, кинозритель, радиослушатель, телепотребитель превращен в вульгарное подобие ученого. От него ожидают, что для него все близко и все далеко. Это означает не то, что он имеет право на познание каждого явления, а то, что он имеет право на его смакование. Между познанием и дилетантским смакованием границы ныне стерты, ибо учеба стала развлечением, а изучение — хобби.

9. Омещанивание является искусно замаскированной формой отчуждения

Однако основной корень омещанивания мы предыдущими рассуждениями не показали и не пояснили причины того странного факта, что столь широко и многообразно распространенное явление не имеет своего имени. Действительно, бросается в глаза, что явление не менее мощное и не менее симптоматичное для нашего времени, а так же не менее роковое, чем отчуждение, чьим антиподом оно, по всей видимости, является, могло остаться незамеченным, в то время как само отчуждение (правда, благодаря омещаниванию самого слова и выхолащиванию его смысла) не осталось в неизвестности. Но является ли омещанивание антагонистом отчуждения в действительности? В самой малой степени. И здесь мы подходим к главному корню, который делает понятным безымянность этого явления. Основным корнем омещанивания является, как это ни парадоксально звучит, само отчуждение.

Тот, кто верит омещаниванию, кто видит в нем противовес отчуждения, пал жертвой внушаемого ему заблуждения. Простое размышление на тему, приносит ли омещанивание пользу или вредит отчуждению, делает мысль о том, чтобы видеть в омещанивании антагониста отчуждения, беспредметной, поскольку ответ на этот вопрос недвусмысленно гласит: «Оно на пользу отчуждению». Его основным достижением является затушевывание причин и симптомов отчуждения. Омещанивание отнимает у людей, потерявших мир и потерянных для мира, возможность распознать этот факт, короче говоря, значение омещанивания состоит в том, чтобы надеть на отчуждение шапку-невидимку, отрицать реальность отчуждения и освободить ему дорогу для безудержной деятельности, что оно и делает, наводняя без передышки мир картинами псевдоблизкого характера, представляя весь этот вымышленный мир как гигантский родной очаг, как универсум уюта и задушевности. В этом цель омещанивания. За ней стоит сам заказчик — отчуждение. Было бы бессмысленно видеть в этих двух силах ссорящихся или даже враждебно настроенных друг к другу сестер. Это было бы наивным и недиалектичным. Обе они работают, как пара рук: в рану отчуждения, нанесенную одной рукой, другая рука льет бальзам фамильярности. Но, может быть, обе эти операции совершает одна рука, так как в конечном счете оба этих процесса можно рассматривать как единый, а омещанивание — как маскировку отчуждения, которое выступает в костюмированном виде для создания мнимого равновесия сил и в конечном счете для торжества неправды, как это в свое время сделал Меттерних, сам основав либеральную газету в качестве мнимой оппозиции своей политике.

В одной сказке Молуккских островов есть злая фея, которая исцеляет слепого, но не тем, что дарит ему зрение, а тем, что заставляет его забыть слепоту и непрерывно поставляет ему сладкие сны. На эту фею и похоже отчуждение, замаскированное с помощью омещанивания. Оно направлено на

то, чтобы качать человека, потерявшего свой мир, в люльке иллюзий и, обманывая его, внушать, что его мир с ним и у него есть не только мир, но и его такой родной, такой милый универсум, заставляющий его забывать, как же выглядит на самом деле неотчужденный мир и неотчужденное существование. Положение, в котором мы находимся, еще запутаннее, чем в сказке, ибо в нашем случае фея, заставляющая нас забыть свою слепоту, та же, что и ослепившая нас.

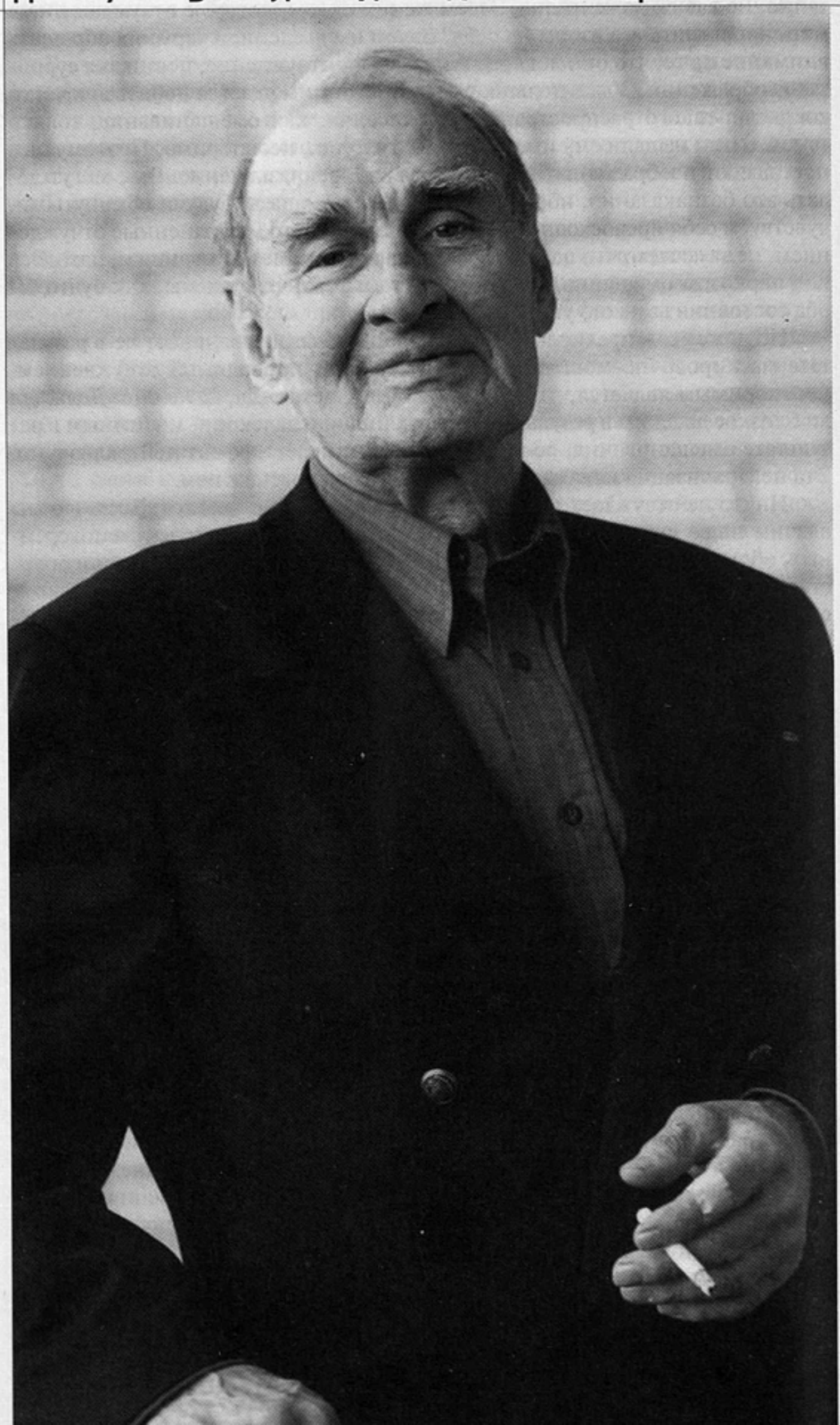
Неудивительно, что отчуждение проводит операцию самоотрицания тайно, не дав ей даже имени. Зачем же тем силам, которые отчуждают наш мир, направлять все взоры на себя? Зачем им введением термина обращать внимание на то, что они ловко затушевывают отчуждение, поставляя суррогат изображений? Удивительно, сколь многого им удается добиться в части сокрытия такого распространенного явления, как омещанивание, только тем, что они не дали ему имени. Но, что это так, неоспоримо. Поэтому они поставляют изображения, но скрывают их предназначение. Они могут делать это безнаказанно, ибо мы не замечаем обмана и, будучи обманутыми, чувствуем себя превосходно. Дело выгладит так, что мы, раненные отчуждением, не замечаем, что находимся под наркозом омещанивания и, находясь под наркозом омещанивания, не чувствуем того, что ранены, как будто бы оба состояния взаимно уничтожают друг друга.

Но даже если предположить, что омещанивание возникает не в результате маскировочно-мошеннической операции, проводимой отчуждением, неоспоримым является, что оно само отчуждается. Да, даже оно. Делается ли близкое далеким в результате отчуждения или далекое — интимным в результате омещанивания, во всех случаях возникает эффект нейтрализации. Эта нейтрализация искажает мир и позицию человека в нем...

Ничто не отчуждает мир более роковым образом, чем тот факт, что мы влачим наше существование почти беспрерывно в обществе лжеповеренных, обществе рабов фантома, которые из альтернативы «дремать или бодрствовать» избрали «спать и слушать радио». Еще не проснувшись толком, они включают радио привычной рукой, чтобы получить от него на день порцию веселья или грусти, добра или зла, порцию песен, шуток, острот и т.д. Они начинают день, который не принадлежит им... Даже если предоставляется возможность вращаться в действительном обществе, то и тогда мы предпочитаем остаться с нашими «портейбл чамз», ибо их мы считаем не суррогатами людей, а нашими истинными друзьями.

Когда я однажды в купе пульмановского вагона пожелал своим соседям, как раз находившимся под властью несущегося из репродуктора, очевидно, очень дорогого им мужского голоса, доброго утра, то они вздрогнули, как будто бы не голос, а я был фантомом. Они посмотрели на меня так, как будто бы я был нарушителем их семейного спокойствия. Я убежден, что большинство людей, если отнять у них радиоприемники, почувствовали бы себя наказанными более жестоко, чем заключенные, у которых отняли свободу, но оставили им милые их сердцу аппараты. Что, собственно говоря, изменилось для этих последних — ведь их мир и их друзья с ними, всегда готовые к аудиенции, в то время как лишенные радио люди будут объяты страхом, они будут окружены стеной молчания, чувствуя себя одинокими, вне мира сего. Я вспоминаю, как во время моего пребывания в Нью-Йорке восьмилетний пуэрториканец ворвался в комнату нашей хозяйки весьма огорченный тем, что его радиоприемник почему-то замолчал, а он не мог пропустить передачу из Лос-Анджелеса. Когда же он натренированным движением поймал знакомую волну и она понесла его с собой, то слезы умиротворения брызнули из его глаз. Он напоминал потерпевшего кораблекрушение, который вновь обрел почву под ногами. На меня или на хозяйку он не обратил внимания и не удостоил нас ни единым взглядом. Рядом с вновь найденным незнакомым другом мы были нереальными.

П У Б Л И К А Ц И И



Валентин Ежов.
Фото В.Решетилова

Н.РЯЗАНЦЕВА

Памяти долгой счастливой жизни

Утром тридцать первого августа был такой туман, что самолеты не садились в Москве. Вышла на балкон — а башни нет, совсем нет нашей Останкинской башни. А ночью сверкала, как елочная игрушка. Привиделось, что туман накрыл нас навсегда, фантастический сюжет — вечный туман, следствие природной катастрофы. Вспомнила — завтра вечер памяти Вали Ежова. Редко кто называл его по отчеству — Валентин Иванович, для меня он остается просто Валей. У него был сюжет под названием «Туман». Он мне рассказывал в Болшево в шестьдесят... незапамятном году. Он так рассказывал, будто только что посмотрел это кино. Как разъезжаются из какого-то санатория разные люди, туманное утро, и все будто не узнают друг друга, все спешат по домам, по делам, а ночью произошло что-то страшное, тайное, и никто не помнит ничего, все поглощает утренний туман, включая важную деталь, уносящую чью-то тайну навсегда, и слава богу, что она не открылась... Совсем не типичный для Ежова сюжет. Медленный и недосказанный, как у Антониони. Как у Пастернака в «Вакханалии»: «Прошло ночное торжество. Забыты шутки и проделки. На кухне вымыты тарелки. Никто не помнит ничего». Да, мы в те годы увлекались Антониони, а Ежов старался уловить время, для какого-то режиссера сочинял этот «Туман», а может, на ходу придумывал...

Шестьдесят третий год. Мы сидим в красном домике в Болшево, непрерывно курим и как бы сочиняем наш сценарий, а на самом деле Валя рассказывает свои великолепные сюжеты, военные, послевоенные, те, что не могут быть у нас никогда поставлены, и те, что потом превратились во всем известные фильмы, и случаи из жизни, и просто сплетни про обитателей болшевского дома, и местные легенды. И вдруг у нас кончились спички. Ну ни одной спички! Рыщем по всему красному домику, обшарили все углы, выходим к главному корпусу — все окна погашены, все спят, не у кого спичку попросить. А мы еще ничего не сочинили, все отвлекались на «коловращение» (так это Валя называл), играли на бильярде и в преферанс, он еще и в шахматы играл, гуляли со стариками по дорожкам, и пора было взять себя в руки. Смотрю — Валентин Иванович где-то в шкафу раздобыл утюг и ножичком его развинчивает. А там спираль, мы прикуриваем от утюга, и Валя, такой гордый, воодушевленный своей находчивостью, возвращается к нашему сценарию, которого еще не было, и вообще весь «проект», как теперь бы сказали, висел на волоске. Как потом он еще много раз висел, прежде чем из него получился фильм «Крылья», который, в свою очередь, тоже претерпел после краткого успеха у критиков массу злоключений и был, по сути, запрещен везде, кроме ВГИКа. Но про все не расскажешь. История фильма — это всегда целый сериал, особенно в те годы.

Ежова мне послал случай. Мы стали с ним соавторами заочно. В кино иногда случаются всякие чудеса. Ежов был недосягаемый преуспевающий сценарист, красивый, сорокадвухлетний, уже лауреат Ленинской премии за «Балладу о солдате», уже работавший по договорам где-то в Болгарии, в Чехословакии, член творческих союзов и бесконечных каких-то комиссий, к тому же человек веселый и светский, но не надувавший щеки в знак своего величия, хотя и носил на лацкане лауреатский значок, но как-то лукаво он его носил, как бы стесняясь. Я его, конечно, знала в лицо, и он тоже здоровался, хотя — видно было — не знал с кем. Мы все крутились при Союзе кинематографистов, в молодежном объединении, просто чтоб «не пропасть по одиночке» и получить билет в Дом кино. Я интересовалась женским авиационным полком, примеривалась, кому-то рассказывала, даже ходила к одному режиссеру — ветерану войны, обещала написать либретто, вообще тема эта носилась в воздухе и многих соблазняла, но с разных сторон. И вдруг меня зовут в гостиницу «Пекин», чтобы встретиться там с известным уже режиссером Тенгизом Абуладзе и директором грузинской студии — тоже Тенгизом — Горделадзе. Оказалось, что Тенгиз Абуладзе уже год как ждет обещанный Ежовым сценарий «Дунькин полк», комедию на военную тему. Вот и заявочка на страницу. Абуладзе всерьез надеялся, а Ежов исчез. Куда-то уезжал, другое писал, а сейчас его нет в Москве, он в Коктебеле. Меня попросили принести свою заявку, и помню, как я вслух им читала некий дежурный текст, набранный из воспоминаний ночных бомбардировщиц. Директор студии сказал, что хочет привлекать молодых авторов и я могу тут же подписать договор, а Ежову они дозвонятся в Коктебель и скажут, что у него будет соавтор, потому что на него они больше не надеются. Горделадзе был неопытный, молодой и решительный директор. Я просила подождать хотя бы до Московского фестиваля, когда Ежов должен вернуться, но они, как ни странно, дозвонились, и Ежов, как ни странно, с радостью и с большим, видимо, облегчением согласился на мою кандидатуру.

А потом начался фестиваль, пресс-бар в гостинице «Москва», новые знакомства, ночные прогулки, то самое «коловращение» с Ежовым и Абуладзе, и это можно было бы назвать «лучшими днями нашей жизни», но у сценаристов не бывает лучших дней. Я трепетала не только потому, что все вокруг взрослые и заслуженные, а я — кто такая? — уже хлебнувшая после ВГИКа достаточно унижений, уже понимавшая, что наступит час расплаты и сценарий нужно будет писать, — не представляла себе комедии про войну, вообще не представляла, как такое может быть, еще было далеко до известного фильма В.Мотыля «Женя, Женечка и «катюша». Во всяком случае, если и можно что-то веселое писать про войну, то не мне, а тем, кто это сам пережил на собственной шкуре. И вот час расплаты наступил как раз в Болшево. Я к тому времени придумала и написала целую историю про довоенных девочек из летной школы, там получалось что-то задорное и забавное, но война — это было для нас святое. И я с ужасом осознала, что для того, первого, режиссера я бы тоже не смогла писать, он хотел, наоборот, жесткой правды и единственного смысла — «женщина и война несовместимы», и я допытывалась — почему? — зная, как много женщин воевали по собственной воле и вспоминали потом боевую юность с гордостью, и сейчас вспоминают. И сегодня мой неуместный тогда вопрос к человеку, прошедшему всю войну, когда я еще пешком под стол ходила, к сожалению, снова уместен, как никогда. Того режиссера давно нет в живых, он не дожил до женщин-смертниц, взрывающих себя и все живое вокруг.

А Валентин Иванович Ежов дожил и прожил, в общем, долгую счастливую жизнь, и про него все вспоминают какие-то веселые истории. А тогда, когда мы в Болшево прикуривали от утюга, надо было на что-то решаться, мне — признаться, что комедию писать не могу, что не надо обнадеживать Абуладзе и что интересует меня только современная жизнь этих женщин, отдавших юность войне. Стало быть, договора и режиссера мы лишались, и надо было на свой страх и риск без всяких заявок сочинять новую историю,

Валентин Ежов (слева) — радист. Тихоокеанский флот. 1941 год

и Валя с завидным легкомыслием согласился на это дело. И подхватил, и мы тут же решили, что не будем нашу летчицу привязывать к знаменитому женскому полку ночных бомбардировщиц, пусть она будет истребителем, были и такие в обычных мужских полках, он даже знал одну лично. Он был весь в договорах, обязательствах, заканчивал свой любимый сценарий «Соловьиная ночь» — это пьеса потом так называлась, а сценарий назывался «Генерал Лукьянов», — и я часто на него обижалась, потому что он все время куда-то исчезал. Как Ежов умел исчезать — это многие, наверное, помнят. Зато когда появлялся — начинался праздник. В Москве, в суете, ему не давали работать. «Вот засядем в Болшево...» Он не вел никогда размеренную писательскую жизнь, когда отключают телефон или жена строгим голосом спрашивает: «Что передать? Он не может подойти, он работает».

Мои воспоминания, в основном, связаны с Болшево. Но там тоже не необитаемый остров, там замечательные люди собирались. Приезжаем поздней осенью, дом почти пустой, но веселая компания драматургов пишет сценарий для Эльдара Рязанова, и среди них Галич. Галича, конечно, усаживают за рояль в старой гостиной, и он поет свои песни, которых еще немного, он с ними нигде не выступает. Только для узкого круга. Это было потрясение. Позже мы с Галичем познакомились ближе, но тот первый вечер, когда все тесно сбились в одной комнате и читали любимые стихи, забыть невозможно. Ежов не только сам любил рассказывать, но и слушать тоже умел. Например, Пырьева как-то сумел спровоцировать на целый вечер воспоминаний, а Пырьев был большой начальник и весьма своенравный господин. Сначала сели мы играть в преферанс, Ежов предупредил, что Иван Александрович очень не любит проигрывать и вообще нервный. Он попросил канцелярскую кнопку и приколол листок для записи посреди стола, чтобы не ерзал, не раздражал. Какие-то люди из восточных республик приносили ему дары — виноград, дыни. Он злился, что отвлекают, отмахивался: «Отнесите в номер», а нам важно было хоть немного проиграть азартному Пырьеву, и тогда, в хорошем настроении, можно его завести на рассказы. Ежов это ловко срежиссировал, и мы часа два ходили по дорожкам, и я услышала историю кино «из первых рук». Пырьев замечательно рассказывал про довоенные времена, как сдавали картины при Сталине, как боялись ночных звонков. Мы то хохотали, то холодели от страха — это был театр од-

ного актера. Все истории правдивые, но выстроенные, как новеллы. Это было талантливо и совершенно не вязалось с нашим представлением о Пырьеве как о режиссере. Вот бы тогда все записать!

Но надо было, возвратясь в номер, писать сценарий, Ежов уже обещал его журналу «Искусство кино». Писать в никуда и никому, без студии и режиссера, очень трудно. И вдруг однажды Валя появился с новостью: надо показать сценарий Ларисе Шепитько. Он уже договорился с ее мужем Эле-

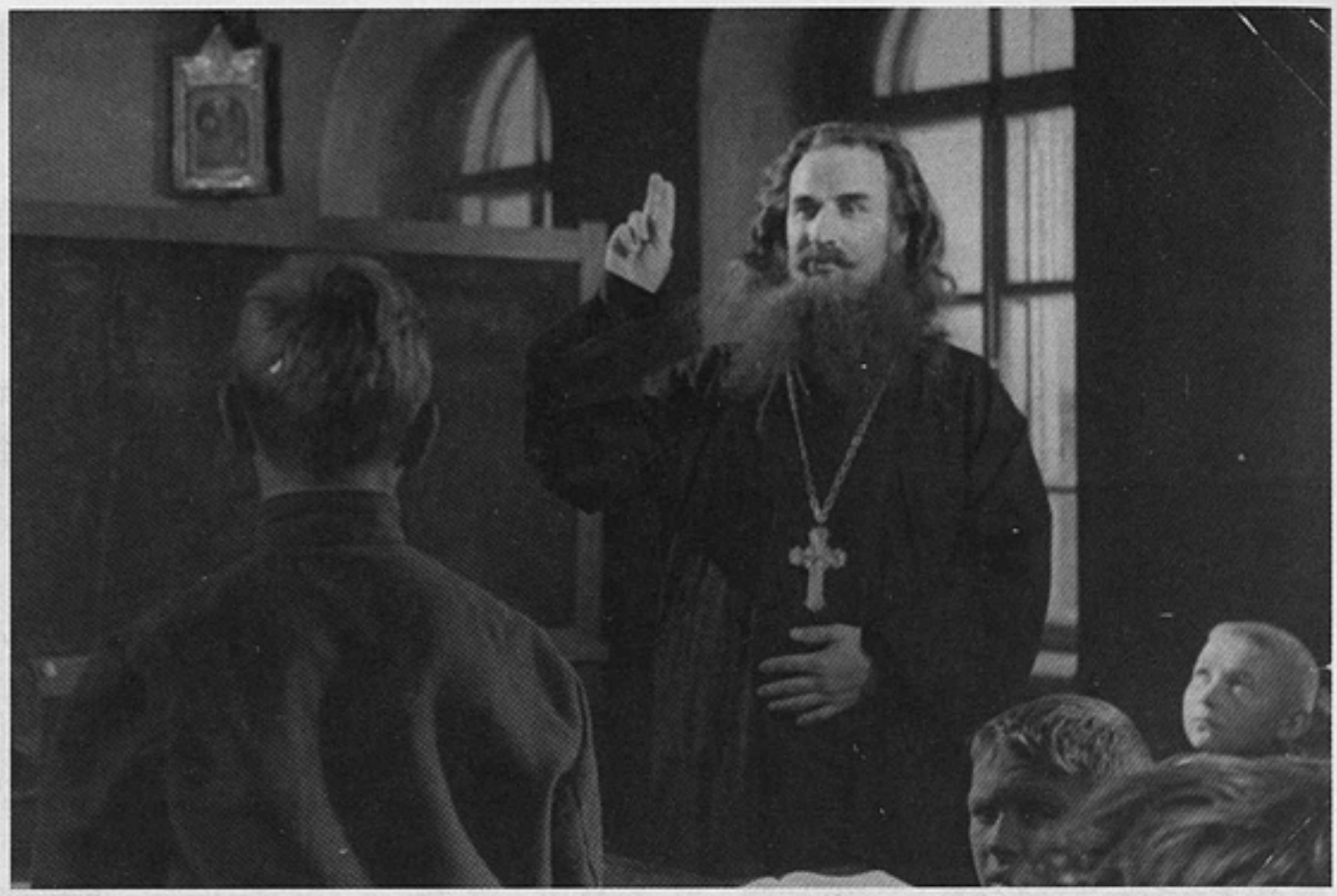
Валентин Ежов.
30-е годы

Анджей Вайда и Валентин Ежов. 60-е годы

мом Климовым, их обоих уже зачислили на «Мосфильм» в объединение Михаила Ильича Ромма, и Ларису наша летчица может заинтересовать. Я прекрасно знала и Ларису, и Элема еще по ВГИКу, мы дружили с Ларисой, и поженились они буквально у меня в гостях, и я даже была у них свидетелем в загсе, мы встречались и перезванивались чуть ли не каждый день, но мне и в голову не приходило показывать ей недописанный сценарий, из которого еще неизвестно что получится.

Лариса схватилась за сценарий и немедленно стала руководить. Руководить мной ей было несложно, у нее был лидерский характер, громкий, уверенный голос, я могла противопоставить ей только тихое упрямство, но до этого еще дело не дошло. Мы были с ней очень откровенны и могли обсуждать старшее, военное, поколение с нашей двадцатипятилетней точки зрения. Ежов опять исчез, не вынес Ларисиного командного тона, она не церемонилась, ни его лауреатство, ни разница в возрасте в семнадцать лет для нее ничего не значили, могла хлопнуть по плечу, пошутить как-нибудь обидно, он сердился, но как-то добродушно, все-таки мы были перед ним — две девчонки, и он снисходительно посматривал, как мы будем выплывать.

Вообще он не был таким уж добродушным и снисходительным. Некоторые персонажи и явления жизни его глубоко возмущали, у него был свой строгий нравственный отсчет. Например, его возмущала мать Зои Космодемьянской. Он где-то с ней вместе выступал и понять не мог, как эта железная женщина делает себе карьеру и всеобщую известность на трагической гибели своих родных детей. У него были очень стойкие понятия о добре и зле. Однажды в Болшево случилась такая история. Там посадили аллею голубых елок. Их берегли, охраняли, взяли овчарку, она бегала на длинной цепи вдоль всей аллеи. Однако под Новый год одну из елочек кто-то срубил, и директор Болшево, бывший офицер, сам не поленился, встал на лыжи и пошел по следу. И нашел эту елку в поселке. Ее срубил пятнадцатилетний парень и спрятал в сарай, в чем сразу признался. Директор предложил родителям: «Либо составим акт и в милицию, либо я сейчас здесь при всех его выпорю», — снял свой тяжелый армейский ремень и тут же во дворе при соседях выпорол этого пацана, а вернувшись, рассказывал возбужденно, как он его порол — вот этим самым ремнем. Обитатели Болшево в основном одобряли директора: «Что с этими ворами делать? Только пороть!» А Ежов так дико посмотрел на всю интеллигентскую компанию, на директора. «Пороть



Валентин Ежов на пробах фильма «Человек с планеты Земля». 1958 год

пятнадцатилетнего парня, да еще прилюдно!» — у него в голове не укладывалось такое унижение человеческого достоинства. В глазах стояла эта сцена телесного наказания, и наворачивались слезы, как будто он и был этим самым мальчишкой. Я на всю жизнь запомнила, как директор показывал свой ремень с пряжкой.

Вообще, Ежов не выносил конфликтов, легко прощал чужие грехи, как и свои, ненавидел эту советскую доблесть — «требовательный к себе и другим». Он не мог бы быть никаким начальником и счастливо этого избежал. Когда у нас с Ларисой возникали конфликты, откуда ни возьмись появлялся Ежов как миротворец. Один такой случай описан в книге Анатолия Гребнева, в воспоминаниях о Болшеве. Когда я, не дописав последней страницы окончательного четвертого варианта сценария, улизнула в подвал, в бильярдную, Лариса ворвалась с проклятьями и слезами и раскидала шары на глазах у почтенной публики. Я тоже заплакала, нервы у нас были на пределе, и смотреть мы друг на друга не могли. А жили в одной комнате. Ежов и Марлен Хуциев нас утешали в разных концах коридора и по отдельности провожали на станцию. Сценарий то принимали, то не принимали, то запускали, то откладывали. Сменялись приставленные к нам редакторы и кураторы, мы пережили пять коллегий и худсоветов, а когда уже вот-вот должны были запустить, произошел всеизвестный переворот — сняли Хрущева. И нас опять не запустили — выжидали, затаились, какие теперь наступят времена, никто не понимал.

Времена настали самые лицемерные, когда уже все, кажется, всё понимают, но выполняют все коммунистические ритуалы, как прежде. Мы учились хитрости у старших, переживших и не такие времена и не сломавшихся — веселых, остроумных, щедрых. В Болшево часто жили и работали Фрид и Дунский. Их имена так переплелись, срослись, что многие их путали, и мне тоже не сразу удалось запомнить — Ежов втолковывал, где Валерий Семенович Фрид, а где Юлий Робертович Дунский. И вот однажды Ежов сообщает нам с Ларисой про важное событие, которое нельзя пропустить: сегодня вечером Фрид и Дунский будут читать в своей комнате, для очень узкого круга, свой рассказ из лагерной жизни, который они почти никому не читают, и он, Ежов, постарается нас туда провести — только по-тихому, чтоб никого лишнего не было, а то они отменят читку. Мы прокрались под предводительством Ежова к назначенному часу и как раз оказались лишними. То есть нас не гнали, любезно усаживали пить чай, но Дунский категорически отказывался при нас читать, спрятал рукопись. Дело в том, что в рассказе было много не-

нормативной лексики, мата попросту, и читать такое при женщинах Дунский считал невозможным. Положение было дурацкое, особенно для Ежова. Мы не уходили, как бы не замечая, что вся компания только и ждет, когда мы встанем и уйдем. Даже Элем Климов, муж Ларисы, велел нам выйти. Правда, Фрид уже дрогнул, и Галич подтолкнул его: «Пусть сидят». И вдруг Ежов произнес целую речь в нашу защиту: «Они же не женщины — они наши коллеги, они пишут, снимают, им всё можно!» И отстоял наше равноправие, и устыдил собравшихся, потому что это звучало как «они не женщины, а такие же люди». И нас оставили, и Фрид стал читать этот замечательный рассказ, а Дунский переводил блатные выражения. Я потом еще не раз его слышала и описала этот болшевский эпизод подробнее, и Валерий Фрид поместил это воспоминание в своей книге «58 ½» в качестве послесловия после рассказа «Лучший из них», напечатанного уже в наши — лучшие ли? — времена без всяких купюр, со всей «ненормативщиной».

Недавно в Доме Ханжонкова был вечер памяти Валентина Ежова. Я там рассказала половину из того, что здесь пишу, — всё больше про «коловращение», а не про муки творчества или гримасы времени, о которых хочется забыть, не травить душу. Как умел это Ежов. Он был в этом смысле «западный человек», у которого всегда всё «о'кей», лучше прихвастнуть, чем плакаться в жилетку и навешивать на других свои проблемы. Хотя мне случалось видеть его и обиженным, и «на грани нервного срыва». Но, в общем, он прожил долгую и счастливую жизнь, и в ней было много праздников, и проводили его в мае в последний путь с военным оркестром. Его студенты — сценаристы-второкурсники — успели его полюбить и говорили, что совсем не чувствовали разницы в возрасте, он казался им моложе их самих. Разговор зашел о поколениях: какое талантливое поколение, какие яркие личности пришли в кино и в литературу после суровой военной и послевоенной юности! И как весело, как беспечно жили и дружили, пили, пели, съезжались в Болшево и в Репино такие люди, каких «теперь не делают». Судя по легендам и воспоминаниям тех, кто успел их написать. Мне тоже приходилось невольно сравнивать и вспоминать — по печальным поводам — те болшевские посиделки, тот круг людей, в котором я оказалась смолоду. Вот первый для меня сценарный семинар: Фрид и Дунакий, Лунгин и Нусинов, Галич, Гребнев, Метальников, Ежов, Каплер, Эрдман и Вольпин. И другие — всех не перечислить, — с кем потом не раз сводила судьба. Перечисляю только старших и только сценаристов. Никто из них не сделал всего, что мог бы. Таланты их не умещались в подцензурное наше кино, рассеивались в болшевском воздухе и наших душах.

Ежов оказался счастливчиком, к нему слава пришла вовремя и надолго. И «Баллада о солдате», и «Белое солнце пустыни» стали эмблемами советского кино и долгожителями. Но, сверкая лауреатским значком на зависть завистникам, справляя многолюдный юбилей в семьдесят лет, он отлично знал цену славе и что есть Высший суд, откуда неразличимы все наши имена и звания. Сейчас бы за молодым Ежовым охотилось вездесущее телевидение. Он был сказитель. Он мог часами держать публику, и публика падала от смеха. Например, про собаку. Как генерал приехал с инспекцией и в части всё покрасили, надраили до блеска, замерли по стойке «смирно», и вдруг в самый ответственный момент грянул хохот, на плац выкатилось нечто, похожее на собаку. Собаку к смотру постригли, как стригут пуделей, только наоборот. Кто там знал, как стригут пуделей? Представляете — пудель наоборот? Колобок с палочками. Мне все равно не передать, как Валя рассказывал. И показывал. «А вот был у нас старшина...»

Я хотела так и озаглавить эти заметки: «А вот был у меня старшина...» Я новобранцем попала к хорошему старшине — к Ежову. Но не время сейчас шутить. Пишу урывками в траурные дни, когда вся страна корчится от боли. А Ежов не дожил — опять ему повезло.

2004, сентябрь

В.ЕЖОВ, А.ГЛАЗКОВ

Акрихиновый бал

СИНОПСИС

Любимым женщинам посвящается

Это история о самозабвенной жертвенности поколения, жизненная философия которого сконцентрирована в строфе известной песни: «Все выше, и выше, и выше стремим мы полет наших птиц, и в каждом пропеллере дышит спокойствие наших границ...» Эти строки — лейтмотив фильма о людях, которые во время войны на последние деньги, ограничивая себя во всем, покупали самолеты и танки, чтобы передать их боевым частям.

Август 1941 года. Авиабаза Монино. Ангары, мастерские, аэродром, рулежки, бомбардировщики на стоянках. У некоторых самолетов еще не выключены двигатели.

Вот одна из машин подкатывает к ангару и, повинуясь жесту механика, выключает двигатели. Винты еще некоторое время раскручиваются, постепенно замедляя вращение.

Слышен нарастающий гул. Внезапно из-за вершин деревьев появляется дальний бомбардировщик ДБ-3Ф (впоследствии эти самолеты переименуют в ИЛ-4).

Люди, столпившиеся на КП (командном пункте), с тревогой и при абсолютном молчании смотрят на заходящий на посадку бомбардировщик.

За самолетом тянется тоненький дымный шлейф, а левый мотор будто охает, работая неустойчиво и надрывно.

— Турель выдрало... — тихо говорит один из военных, — снарядом...

На фюзеляже, где у других самолетов находится колпак с пулеметом, зияет огромная дыра.

— И как его не разломило... — говорит кто-то еще тише. — Стрингеры вон торчат...

Бомбардировщик, двигаясь странно, со скольжением на «неустойчивый» и дымящийся двигатель, приближается к посадочной «Т».

— У него элерона нет... — шелестит тихий шепот среди военных. — Крыло не удержит...

— Женька сядет... — шепчут в ответ.

Вот самолет дотянул до полосы, будто завис на долю секунды и мягко шлепнул покрышками по бетонке.

— Молодец... — восхищенно выдыхают все.

— Пожарную и санитарную машину в конец полосы! — распорядился сухопарый руководитель полетов.

Со стоянки сразу же сорвались три машины — две пожарные и санитарная.

А бомбардировщик уже заглушил двигатели и по инерции теперь бежал по полосе. Люди со страхом видели, как разгорается пожар его левого двигателя. Дым из прозрачного, сизого постепенно превращался в черный, а пламя, сначала невидимое, все более окрашивалось в густые красные тона.

— Если остановится... вспыхнет... — Шепот в толпе.

— Прыгать надо...

— На такой скорости...

К самолету уже приближались пожарные.

Внезапно из фюзеляжа выпал темный мешок. Перекатился и... замер.

— Стрелок! — выдохнули в толпе.

А самолет уже достиг конца полосы, пронзительно заскрипел тормозами и... остановился, соскочив с бетонки на грунт. Двигатель сразу вспыхнул. Пожарные, разматывая шланги, бросились к самолету.

— Всем оставаться на местах! — заорал руководитель полетов. — Если рванет, я без пилотов останусь!

Но люди, забыв об опасности, тоже помчались к бомбардировщику. Пожарные заливали пламя водой, а санитары (их белые халаты сразу стали черными) вытаскивали из-под самолета экипаж. Руководитель полетов, вскочив в «Виллис», обогнал толпу пилотов и подъехал почти вплотную к горящему бомбардировщику.

— Приказываю всем отойти от машины! Быстро!

Штурмана уже усадили в «скорую». И санитарная машина откатилась назад, за ней — обе пожарные. Шланги тащились за ними, как диковинные хвосты.

— Давай сюда! — Руководитель полетов втащил в «Виллис» пилота в обгоревшем комбинезоне. — Газуй!

Санитар вскочил на подножку. «Виллис» задним ходом поехал от самолета и... взрыв. Толпа, бегущая к бомбардировщику, разом остановилась.

7 августа 1941 года группа дальних бомбардировщиков вернулась в Монино из... Берлина. Да, уже 7 августа наши бомбили столицу рейха. Вернулись не все. Но крайним (летчики не говорят «последним») совершил посадку экипаж Евгения Крылова. Над Берлином в его самолет попал зенитный снаряд. Чудом он дотянул до аэродрома. А через сутки самолеты подготовили вновь.

Но накануне были поздравления и радость по поводу удачной бомбежки Берлина и невероятного возвращения крыловского экипажа. В офицерской столовой накрыли праздничные столы. Командир зачитал поздравительную телеграмму от самого товарища Сталина!

За этим столом — главные действующие лица этой истории, и прежде всего, экипаж Евгения Крылова: стрелок-радист Николай Костин, который оказался тем самым «мешком», вывалившимся из самолета на взлетно-посадочную полосу; штурман Сергей Хащенко, который отказался покинуть самолет и помог выбраться командиру и другу Жене Крылову, когда бомбардировщик замер в грязи, съехав с бетонки, а пламя уже охватило плоскости и верхнюю часть фюзеляжа.

А сейчас они, пережив такой стресс, пьют, топя в алкоголе свой страх, над которым сегодня одержали победу, загнав его в дальние уголки собственных душ. Старательно продлевая настоящее и отдаляя знание того, что вот-вот наступит завтра. Красота, адреналин, мечта, кровь — все это авиация. Когда ты хочешь вновь и вновь оказаться в кабине своего самолета и опять испытать чувство полета, страха, риска и преодоления. На сколько тебя хватит? — вот главный вопрос. Но приходит утро, и ты получаешь задание, включаясь в некую рутину, которая оканчивается лишь тогда, когда ладони ложатся на рукояти управления, а перед глазами оживает блистательный круг пропеллера. Все это относится прежде всего к пилоту и штурману. Но каково стрелку-радисту, который оказывается в положении пассажира и бойца в одиночной стрелковой ячейке? Ему особенно страшно. Ведь в небе он один, его кабина отделена от пилота и штурмана бомбовым отсеком. Крупнокалиберный пулемет, рация и «мессеры» — вот его небесный круг. И можем ли мы осудить его за минутное малодушие?

Нет. Впрочем, это относится к любому солдату. Каждый имеет право на слабость. Вот и в этой истории стрелок проявил малодушие — с утра опохмелился, в то время когда командир получал предписание на очередной налет на Берлин.

Командир возвращается к самолету, а стрелок лыка не вяжет.

— Колька, ты чего наделал?! — возмутился Крылов. — Ты, блин, связь держать не сможешь!

— Не дрейфь, командир! — Костин упал на парашютный ранец. — Я в

любом состоянии сто пятьдесят знаков сделаю! Та-та! Та-та-та! Та-та! Та-та-та! Я в трезвости до двухсот знаков передаю, а в нынешнем сто пятьдесят гарантирую!

— А ты куда смотрел? — упрекнул Крылов штурмана.

— Я ему нянька, что ли? — возмутился Хащенко. — Сказал, чтобы он не больше сотки принял, а он...

— Ладно, ребята, триста для меня не доза!

— Молчи уже! — задумался командир. — Отстранить тебя от полета...

— Не шути так, командир... — К самолету приблизился механик. — Его же под трибунал сразу...

— А я не знаю?! Но что с ним таким делать? Он «мессер» против солнца не разглядит! Да и связь мне нужна! Мне на Берлин идти!

— Надо Кольку в медсанчасть... — негромко произнес штурман. — Я к Тамаре сбегаю, она ему диагноз придумает...

— Беги, Сережа, — распорядился механик.

— А я с кем полечу?! — возмутился Крылов, глядя на спящего стрелка.

Тот сладко посапывал, подложив под голову парашют.

— Иди к радистам, кто-нибудь подлетнуть согласится... — предложил механик.

Из воспоминаний Валентина Ивановича Ежова

...И вот однажды ко мне подходит майор и веселенько спрашивает: «Старик, у меня стрелок погиб, ты не подлетнешь с нами?» Конечно, формально я имел право отказаться, но как?! «Извините, ребята, я к вашему полку камикадзе, в общем-то, отношения не имею...» Ну и говорю так же веселенько: «А чё ж, подлетну!» Сели в машину. Летим. Фиорды. И вот начинается укрепрайон, а там, по данным разведки, где-то склады боеприпасов, которые нужно разбомбить. Скорость — 280 километров в час! Сижу я в турели, высоком вращающемся кресле. У меня пулемет на случай, если появится истребитель. Все при деле. У летчика есть задание держать курс. Штурман занят расчетами, чтобы выйти на цель. И только я один ничем не занят, просто сижу и наблюдаю, как их зенитки, которых просто лес, лупят по нам прямой наводкой. И вроде картинка со стороны несерьезная, как салют, — далекие хлопки, вспышки кругом, — но вот слева самолет уже дымится и падает... Холодный пот от страха течет с висков к подбородку и затекает под комбинезон. В горле — ком. Сижу и жду: сейчас нас, сейчас нас... и вдруг — господи, наконец — штурман сбрасывает бомбы! Получите! Пилот делает крен, круто берет вниз, начинает маневрировать — всё, нас уже с земли не подбить! Внутри все оборвалось, а душа поет: врешь, гад, еще поживем! Так я раз пять подлетнул. Каждый раз думал: ну, раз повезло, ну — два, но не бесконечно же будет везти?! И страх мой раз от раза нарастал, летчики при таких полетах на передовой ведь долго не жили — месяца три от силы...

Молоденький радист согласился на предложение Евгения Крылова. Случайно оказавшись в полку, он не сможет отказаться «подлетнуть», чтобы над Берлином попасть под ураганный зенитный огонь, увидеть гибель соседних машин, надеясь, что Евгений Крылов дотянет подбитый бомбардировщик до своего аэродрома, но... тщетно. Двигатель откажет недалеко от линии фронта.

— Экипажу, покинуть машину! — приказал командир. — Сережа, возьми карты, пробирайтесь, избегая дорог!

— Командир, я не покину машину! — возразил штурман.

— А кто радиста к своим выведет? Пацан мог с нами и не лететь! Прыгай, Сережка!

— А как же ты?

— Попытаюсь дотянуть! Прыгай! Времени нет!

Штурман и радист покинули самолет.

Крылов все-таки дотянул до линии фронта и упал сразу за окопами наших войск. Солдаты вытащили его из горящей машины и отправили в... НКВД.

А теперь немного о Евгении Крылове. Детдомовский. Поступил в Качинское училище. Вместе с братом они были в числе первых курсантов и в уче-

бе, и в летной подготовке. По окончании училища они собирались служить вместе, но командование распорядилось по-другому. Старший попал в истребительный полк, а младший, Евгений, в Монино, на базу дальних бомбардировщиков. Старшего брата сбили над Севастополем. Он единственный, кто сумел взлететь под бомбежкой и вступить в неравный бой с двадцатью «мессерами».

И потому война для Евгения Крылова обрела персонифицированные черты — это они, враги, лишили его единственного близкого человека, и он будет их бить за это до последнего вздоха. А майор, который допрашивал Крылова, объявил летчика врагом народа. Ведь это он заставил экипаж покинуть машину над территорией, занятой противником, а сам же дотянул до своих.

Крылова до выяснения всех обстоятельств «дела» сразу отправили в лагерь НКВД, который размещался недалеко от Москвы, где Крылова определили в техническую обслугу небольшого аэродрома. Лагерь этот представлял собой бесплатное производство. Заключенные работали по двенадцать часов. После скудного завтрака их выводили на работу. Обращение с ними было гораздо более лояльным, чем в обычной зоне. По сути, это была одна из бериевских «шарашек». А ни для кого не секрет, что заключенные таких «шарашек» и вывели нашу авиацию на передовые рубежи конструкторской мысли. И тем не менее в лагере всегда не сладко. Все бы ничего, да начальником оказался клинический садист, майор НКВД Семен Семенович Власюк. Для поддержания порядка он выстраивал «вверенный контингент» на плацу и, вооружившись металлической тростью, прохаживался вдоль шеренг. Периодически Власюк наносил удар. Короткий. Моментальный и сокрушительный. Металлическая трость легко ломала черепа и кости. После этого удара заключенного уносили санитары, и больше его никто никогда не видел. По каким признакам выбирал себе жертву Власюк, догадаться никто не мог. Люди гадали об этом ночи напролет, оставшись в бараках и в страхе ожидая очередную проверку.

Но однажды случилось невероятное! Кто-то засмеялся на вечерней поверке! Люди оторопели. А Власюк, торжествуя и предчувствуя жертву, ринулся к нарушителю! Шелест металла, разрезающего воздух, удар и... хохот! Такого смеха за этим забором не слышал никто! Хохотали все! И заключенные, и даже охранники! Начальник лагеря только открывал рот, как рыба, выброшенная на берег. Он побагровел, дико озирался и сжимал свою изогнувшуюся трость.

Под шапкой заключенного оказалась эмалированная металлическая миска, которую он демонстрировал окружающим. Дно миски разошлось, но голова-то цела! Живой нарушитель, улыбаясь, потирал ушибленную голову. К нему тянулись руки, и для него музыкой звучал общий смех.

И Власюк после этого случая выбросил свою металлическую трость. Конечно, он не изменился, но теперь боялся опять оказаться посмешищем в глазах всего лагеря. Теперь почти все на поверку выходили в металлических мисках. Начальник багровел, но сделать ничего не мог. Над ним потешались. Скоро он попросил о переводе, и в лагерь пришел другой начальник. Но это уже другая история.

А в этой истории важно иное — экипаж Крылова выбрался к своим! Об этом Евгений узнал из газеты, когда в лагерь прибыла новая партия заключенных, которые, собравшись покурить, начали на самокрутки рвать газету, где Крылов вдруг увидел фотографии своих ребят.

— Стойте! Не рвите! — Он лихорадочно собирал обрывки газеты, выкладывая их на доску. — Это «Правда» или «Известия»?

— Вроде... «Правда»...

— А номер? Номер какой?

Он бережно восстанавливал изорванную страницу.

— Скажи толком, что случилось?

— Здесь мое... — задыхаясь, говорил он, — освобождение...

Все начали ему помогать.

Когда же он пришел к начальнику, тот даже слушать его не стал.

— У нас за просто так не сажают.

И вот однажды прилетает в лагерь американский «Томагавк» — истребитель (часть этих машин была закуплена накануне войны). Пилот, оставив реглан, уходит в штаб, чтобы передать пакет, аэродромная обслуга приступает к заправке машины.

Здесь надо сказать несколько слов о напарнике Евгения Крылова, с которым он работал. Это Иван Крымов, человек решительный и неординарный, умеющий приспособиться и использовать любую ситуацию в свою пользу.

— Ты всяким самолетом управлять сможешь?

— В принципе... — тихо ответил Крылов.

Вдвоем они тянули топливный шланг к горловине бака.

— А истребителем?

Крылов остановился и изумленно посмотрел на приятеля, потом — на «Томагавк», к которому они уже подтянули топливный шланг.

— Там только одно место... — ответил Крылов, оборачиваясь на распахнутый колпак кабины.

— Ты за меня не бойся... — Крымов подключил топливный шланг. — Я уйду, но позже. У меня ведь на «большой земле» никого нет. Я и здесь выживу. А вот тебе надо сматываться. Можешь все свое летное мастерство растерять. Вижу, как ты на самолеты смотришь.

— Ты предлагаешь мне... сесть в этот «Томагавк»...

— Вот именно!

Крылов задумчиво провел ладонью по плоскости.

— И куда мне лететь?

— Как куда? К своим!

— А я у каких?

— Ты должен попытаться!

— Я прилечу, а через час за мной приедут.

— Но ты ведь даже не пробовал! — возразил Крымов. — Может, они и не знают, что ты жив!

— Быть такого не может, — возразил Крылов.

— Иди сюда! — позвал его Крымов. — Смотри, какой регланчик...

Он поднялся на крыло и заглянул в кабину.

— Летчик оставил...

Крылов тоже поднялся на крыло и заглянул в кабину.

— А вот карты он унес... — тихо ответил Крылов. — Планшета не вижу.

— Без карты ты не сможешь лететь? — сообразил Крымов.

— Во-первых, я и не собираюсь, а во-вторых, без карты почти невозможно найти аэродром.

— А ты сможешь?

— Может, и смогу... — задумчиво ответил Крылов.

— Вот и садись!

— Зачем?

— Ты хоть за ручки подержись! Регланчик примерь! Вон и очки с шлемом! Давай! Полезай в кабину! Ничего тебе за это не будет! Скажем, что проверяли системы. Полезай!

Крылов огляделся по сторонам, надел реглан, шлем и быстро залез в кабину.

Крымов внимательно следил за лицом друга.

А тот взялся за рукоятки управления и обежал взглядом приборы.

— Что ты сказал? — спросил Крымов, услышав его шепот.

— Я говорю: органы управления отличаются, но незначительно...

— Справишься?

Крылов не ответил, руки его непроизвольно включали тумблеры, и он тихо бубнил:

— Убедиться, что рычаг управления шагом винта в положении малый шаг... установить РУД в положение, соответствующее трети полного хода... убедиться, что рычаг управления пожарным краном открыт...

Он походил на блаженного. Руки его непроизвольно касались тумблеров и рукояток. Крымов с улыбкой наблюдал, как изменяется лицо его друга, обретая сосредоточенность и волю.

— ...При температуре наружного воздуха ниже нуля рычаг управления подогревом воздуха, поступающего в карбюратор, установить в положение «выключено»... убедиться, что магнето выключено и аккумулятор, и зажигание...

Крымов вдруг закрыл фонарь кабины.

Крылов сразу же поднял взгляд.

— Зачем?

Но Крымов уже откручивал шланг.

— Давай, парень! — крикнул он Крылову. — Запускай! Второго шанса не будет! Полетаешь напоследок!

И Крылов решился — обвел взглядом аэродром, людей, копошащихся в отдалении, и посмотрел на приборы.

— От винта! — крикнул он Крымову.

— Есть от винта! — заорал тот и отбежал в сторону. — Запускай! Ты им всем вставишь! Давай, Женька!

Двигатель истребителя вдруг чихнул раз, другой и... запустился!

Едва же солнце блеснуло на вращающемся винте, Крылов улыбнулся.

— Давай, Женька-а-а! — заорал Крымов.

Он размахивал руками и подпрыгивал. А к самолету уже бежали люди.

— Поднимай его, Женька!

Ухнул выстрел. И Крылов сразу развернул машину. Истребитель, выплевывая из патрубков пламя, легко помчался по полосе. Секунда и... небо!

Надо было видеть лицо Женьки Крылова, когда его самолет пошел вверх! Наверное, так выглядит счастье. И зеркальное отражение на земле — радостная физиономия Крымова.

— Женька, давай! Женька, давай!

Крылов нашел свой аэродром. У него уже заканчивалось топливо, когда он увидел посадочное «Т», ангары и мастерские.

Когда истребитель зарулил на стоянку, к нему подъехал руководитель полетов с двумя автоматчиками.

— Женька?! — заорал он, увидев Крылова. — Крылов! Живой!

Евгений, улыбаясь непроизвольно и радостно, выбрался из кабины.

— Да как же это?! Где ты взял «Томагавк»? Полезай сюда, ребята прогуляются! Лезь ко мне в машину! Поехали к командиру! Вот он обрадуется!

— Как знать... — негромко ответил Крылов.

Затем беглец забрался в «Виллис», а вот автоматчикам пришлось топать к «башне» пешком.

Позже состоялся долгий разговор с комполка. Они сели в штабе за небольшой стол, стоящий чуть в стороне, в углу его кабинета. Официантка принесла им обед, а комполка выставил из сейфа коньяк.

Крылов рассказал командиру о своих злоключениях — о том, что, экипаж по его приказу покинул подбитый бомбардировщик над чужой территорией, о лагере НКВД и о побеге на «Томагавке».

Оказалось, о судьбе экипажа Крылова никто ничего не знал. Наблюдатели сообщили, что самолет разбился, а люди пропали без вести. Комполка рассказал, что его стрелок, который, напившись, оказался в медсанчасти, погиб. И произошло это всего через сутки, когда эскадрилья вылетела на бомбежку танковой колонны.

— Помянем, — предложил комполка.

— Колька Костин был хороший парень, — согласился Крылов.

— А Сережка? А радист этот... новенький?

— А вот их поминать не будем, — возразил Крылов. — Может, выберутся ребята. Я их специально вместе выбросил, чтобы к своим пробились. Сережка — штурман, каких поискать!

— Да, — согласился комполка. — Вместе у них шанс есть.

— А вот Кольку я помяну... — И выпил.

Пауза.

— Что мне с тобой делать? — вздохнул комполка.

— Не знаю... — Крылов с жадностью, обжигаясь, проглотил картошку.

— Ты ешь, ешь, не торопись, — по-отечески улыбнулся командир. — Выпей еще. Коньяк хороший.

— Только ради этого стоило спереть самолет! — усмехнулся Крылов.

— Ну, ты не только самолет спер, вон, вижу, и регланчик штабной прихватил.

— И верно! — сообразил Крылов. — Тебе он больше подходит! Такая кожа начальству впору!

— Нет! Нет! — возразил командир. — Твой трофей! — И засмеялся. — Мне хватит и самолета!

Крылов сразу перестал жевать.

— Придумал? — спросил он с надеждой.

— Вроде того... — уклончиво ответил командир.

Итак, что придумал комполка?

При бомбардировочном полку была сформирована эскадрилья поддержки, составили которую исключительно истребители. В основном — И-15, И-16, Миг-3 и «Томагавк». Главная задача «крыла поддержки» заключалась в том, чтобы прикрыть бомбардировщики от атак немецких «мессеров» с воздуха.

В этот день эскадрилья поддержки потеряла три самолета, в том числе и «Томагавк». Вот комполка и распорядился на угнанный Крыловым истребитель нанести номер и символику сбитого самолета.

— Самолет восстановить проще... — задумчиво сказал Крылов. — Но ты, к сожалению, не Иисус, чтобы сказать пилоту: встань и иди...

— Ну, почему... — усмехнулся комполка. – Командир для тебя сам Господь! И ты не сомневайся! А ну, отвечай: веруешь?

— Верую.

— Вот и выпей.

— И выпью. — И налил еще коньяку.

Самое интересное, комполка и в самом деле выступил в роли, ему не присущей, — воскресил погибшего истребителя!

— Ты теперь не Евгений Крылов, а Юрий Сергеевич Мелков, истребитель. Вот твоя летная книжка и военный билет. А это... — В руке комполка оказалась небольшая фотография. — Твоя жена...

Можно подменить документы, но как подменить человека? В полку многие знают и Евгения Крылова, и Юрия Мелкова! Как одного выдать за другого?

Очень просто. Командировать в другой полк.

И командир отправляет Крылова, который выдает себя за погибшего Мелкова, в полк ПВО. А это все равно что отправить человека на другую планету. На новом месте службы его уже никто не узнает. Остается только одна проблема — жена. Ведь Юрий Мелков был женат.

Людмила Мелкова прорывается на базу в Монино, к прежнему месту службы своего мужа. И командир полка вынужден морочить ей голову, ссылаться на спецзадание.

— Не волнуйтесь... — успокаивает он женщину. — С ним все в порядке. Он на задании.

— Скажите, он жив?

— Могу сказать только одно: он на задании!

Результатом этого посещения станет встреча комполка и новоявленного Мелкова.

— Ко мне приходила твоя жена, — объявил Мелкову (бывшему Крылову) комполка.

— И что мне с ней делать, с «моей женой»?

— Не знаю...

Пауза.

— Она хоть ничего из себя? — внезапно спросил Мелков (Крылов).

— Красивая... — задумчиво ответил комполка.

— А может, сообщить ей, что Мелков погиб?

— Тогда твои документы должны пройти через военкомат.

— Да... не сходится...

— Никак...

Теперь Крылов должен зачеркнуть не только прежнюю жизнь, но и давнюю любовь, друзей, знакомых. И Крылов издалека наблюдает за женщиной, с которой у него был бурный роман. Ведь Ирина Корнеева считает, что Крылов пропал без вести. Признается ли, подойдет ли ей Крылов?

Во-первых, этим он подведет не только себя. Во-вторых, зачем давать ей надежду? Ведь они никогда не смогут быть вместе. И все-таки он подойдет к ней, уговорив себя, что должен отпустить ее.

— Теперь ты понимаешь, мы не можем больше встречаться?

— Понимаю... — выдохнула женщина.

— Меня могут посадить...

— Понимаю...

— Мне теперь нельзя ни с кем из прежних друзей встречаться. — Он придвинулся к ней вплотную и горячо зашептал на ухо: — Я сбежал из лагеря! Мне за это высшая мера положена! Истребитель украл! Не хочу от своих пулю получить!

— Понимаю, Женечка. Мне не надо так долго объяснять...

— Ты как-то все слишком спокойно воспринимаешь! Так нельзя!

— Ну, почему, мой хороший?

Она улыбнулась.

— Мне кажется, ты не веришь...

— Верю.

— Мы больше не сможем видеться.

— Конечно. — И она нежно коснулась его щеки. — Зачем себя подвергать опасности?

— Да! — Он уловил в ее реплике иронию. — За мной потянут многих людей, которые сделали вид, что меня не видели! Помогали! Перекрашивали самолет! Дали новые документы!

— Не кричи, Женечка, — выдохнула она. — Я тебя не держу.

— Вот и хорошо. Я рад, ты сама это сказала. Ты теперь свободна... Постарайся забыть меня... выходи замуж...

— Хорошо... выйду...

— У тебя кто-то есть?

Она отрицательно покачала головой.

— Появится...

— Обязательно...

— Ну и хорошо... — Он как-то нервно сглотнул. — Теперь я пойду, а ты оставайся... не провожай...

— Не буду...

— Прощай.

Он подошел к двери.

— Прощай, Женечка.

— Да... — Он вдруг обернулся. — Я тебе там оставил... карточки...

— Спасибо.

— Все!

Решительно, рывком он распахнул дверь и выскочил из квартиры.

— Прощай, Женечка... — улыбнулась женщина.

Затем она подошла к окну и стала смотреть во двор, на Евгения Крылова, который, озираясь, шел к чугунным воротам. Она с жалостью и нежностью видела его суетность и неуверенность, ему неприсущие.

Она подождала, пока он выйдет из ворот, и только тогда открыла окно.

— Прощай, Женечка...

Что заставило его обернуться? Но он увидел... полет. Она, раскинув руки, летела.

Звук удара о мостовую вывел его из задумчивости. Крылов бросился к ней, распростертой во дворе, за чугунными воротами, но... замер, увидев, что к ней бегут люди. Он попятился, хотя уйти не смог. И так простоял, глядя из подворотни на толпу, карету «скорой» и закрытые грубым одеялом носилки в руках дюжих санитаров.

До него лишь долетали обрывки фраз.

— Убилась, сердешная... Мужика ее, летчика, сбили над Берлином...

— Не выдержала... совсем девочка...

Когда Крылов обо всем рассказал комполка, тот не ответил, а потом вдруг сказал:

— Счастливчик, она не захотела уходить от тебя...

— Что?

— Повезло тебе, Женька.

— Я не Женька, — поправил Крылов.

— А вот тебе, Юра, не мешает у жены появиться.

— Нет...

— Да.

Итак... Людмила Мелкова. Если она не станет соучастницей подмены, обман может раскрыться. Она никогда не оставит попыток отыскать мужа. И потому Крылов должен явиться к ней.

Но сначала он уничтожает все документы, которые в случае обыска могут выдать его как Крылова. Представьте — сидит человек и прощается с памятными мелочами, которые берег всю свою жизнь. В огонь идут фотографии, письма, какая-то ленточка и серебряное колечко, которое вместо медальона было на его шее при поступлении в детский дом. Памятный портсигар, подаренный экипажем, старательно шлифуется, чтобы уничтожить дарственную надпись: «Евгению Крылову в день рождения. Командиру — от экипажа».

Непростой состоится разговор. От праведного негодования до жалости к себе, разрешившейся слезами, — вот психологическое движение Людмилы, вдруг потерявшей мужа. Вот перед ней сидит летчик, который утверждает, что ее муж погиб.

Шок. Первоначально она не может в это поверить и требует подтверждения. Самозванец передает ей личные вещи Юрия Мелкова. И все равно она не верит.

— Покажите мне место, где он погиб! Я хочу видеть его могилу!

У нее истерика. Крылов не знает, как успокоить Людмилу, и просит приехать командира полка.

Людмила буквально разносит квартиру — ломает мебель, бьет посуду, зеркала, люстры. Когда приезжает комполка, Людмила спит.

— Она разбила всю свою жизнь... — Комполка поднимает с пола опрокинутый стул. — Ей ведь ничего не нужно без Юрки...

Итак, Людмила соглашается выдать Евгения Крылова за своего погибшего мужа. Однако у Юрия Мелкова есть мать?! Примет ли она самозванца? Пойдет на подлог?

Трудно. Но согласится. Вот так детдомовец Евгений Крылов и обретет не только новое имя, а и семью.

Но возникает следующая проблема — почему Юрий Мелков, если он жив, не навещает жену и мать? Ведь соседи его знают!

И Крылов просит названую семью переехать в Подмосковье. Там он выбил участок земли и готов затеять строительство дома, если женщины согласятся. Они соглашаются еще и потому, что оказались в конфликтной ситуации — во всей их небольшой пятиэтажке только их квартиру обошла похоронка!

— Мой никогда не прятался... — вот фраза одной из соседок, когда она встречала кого-либо из Мелковых. — В любой драке всегда первым был. И воевать первым пошел...

А в подтексте: «Твой-то, наверное, прячется! Выживает! Бережется! А мой — родину защищает!»

Подобные упреки сделали жизнь Мелковых в этом доме невыносимой! Мать летчика уже выйти из квартиры боялась! Это и было основной причиной для переезда.

Постепенно Евгений Крылов становится тем истребителем Юрием Мелковым, которого полюбят и жена, и названая мать. Но это произойдет нескоро.

Сначала все было довольно сложно, и прежде всего на службе. Практика пилотирования бомбардировщика предполагает абсолютно иной навык, чем у летчика-истребителя. Пилотирование истребителя идет на предельных углах атаки, на грани дозволенного, когда полет в любую минуту может превратиться в беспорядочное падение. И такое пилотирование, на предельных режимах, у истребителей — норма. А бомбардировщик не терпит вольности. Его не вернешь на траекторию одним движением штурвала. Не получится. И потому приведение его в состояние неустойчивое предельно смертельно для пилота и самолета. Поэтому Крылову предстояло переучиваться, но так, чтобы этого никто не заметил.

В этом переучивании ему опять помог прежний комполка. Ведь он пришел командовать бомбардировочным полком из истребителей. И в Монино он так организовал полеты на учебном самолете, чтобы Крылова (Мелкова) никто не увидел.

И все-таки его увидели. Прежний механик узнал Крылова, когда тот по привычке подогнал истребитель на прежнюю стоянку бомбардировщика.

Механик понял все моментально, едва Крылов открыл фонарь кабины.

— Удачи тебе, Женька, — сказал механик. — Воюй.

И он воевал. Отчаянно. На его счету было уже двенадцать сбитых самолетов, когда ему, Юрию Мелкову, вручили Звезду Героя Советского Союза.

— Награда нашла героя...

Он усмехнулся, будто взвешивая на ладони пятиконечную звездочку.

— Ты теперь их только не перепутай, — согласился комполка.

Они встретились в Москве, чтобы отметить это событие. Дело в том, что эта Звезда стала второй! Первую Крылов получил... посмертно! За бомбежку Берлина.

— А ведь твои разбились, Женька... — сказал ему комполка.

— Ребята?! — догадался Крылов.

Пауза.

— Они тогда месяц выходили из окружения. Благодаря штурману выбрались. Это хорошо, что ты их вместе сбросил. Стрелок бы один не выбрался. Совсем лопушок.

— Про меня что сказал?

— Разбился...

Пауза.

— И правильно... разбился... нет больше Женьки Крылова...

— Да... — Комполка закурил. — Нет... и ребят тоже... нет...

— Если бы тогда не сбежал... вернулся... ребята бы подтвердили...

— Только не факт, что их бы услышали, — возразил комполка. — Лес рубят, щепки летят. Существуют интересы страны, знаешь...

— Я согласен, что у страны есть высшие, надличностные интересы, но тогда... в том лагере все сплошь щепки?

Комполка молча наполнил рюмки.

— Чтобы посадок не меньше, чем взлетов.

И они выпили.

— Светлая им память...

Итак, Юрий Мелков получил краткосрочный отпуск в Москву по случаю награждения Звездой Героя Советского Союза. Вместе с двумя друзьями, также награжденными Звездами. Летчики поселились в гостинице «Москва»...

Из воспоминаний Валентина Ивановича Ежова

...Однажды я был послан в командировку, жил в гостинице «Москва» и попал в компанию летчиков-штурмовиков.

Знаешь, что такое штурмовик? Это бронированный самолет, летает очень низко, над танковой колонной. Он должен бить по танкам и останавливать их наступление. А танки, естественно, бьют по нему. Летчик-штурмовик на войне то же самое, что командир взвода пехоты. В каком смысле? Больше трех месяцев на войне не выживал. Его убивали. Ходить каждый день в атаку, отчаянно вставать во весь рост, поднимать за собой людей — такие долго не живут. Да, конечно, воевали и дольше — и по четыре месяца, и по пять, и по полгода. Но это уже особое везение. Пройти командиром взвода пехоты или летчиком-штурмовиком всю войну — это как выиграть автомобиль в лотерею, которую даже не государство, а жулики разыгрывают.

Летчик-штурмовик живет совсем немного. Он летает над танковой колонной, а вся колонна по нему лупит. Сколько у него возможностей выжить? Выжить в этой ситуации технически невозможно. Очень короткая жизнь. И очень отчаянные люди.

Но, естественно, когда эти летчики приезжают в командировку в Москву, денег у них — чемоданы. Почему? Потому что в чемоданах — вся зарплата! А где ее на войне тратить?! Водка (бутылка) в войну стоила 500 рублей. Такие деньги получал только замминистра. Это считались очень большие деньги. 13 копеек стоил белый батон хлеба, 7 копеек — черный. А в столице — голод. Солдаты специально аттестаты свои оставляли дома, женам, чтобы те получали на семью продукты. Все было по карточкам.

И, конечно же, в этой гостинице «Москва» началась гульба. Знакомая девушка, с которой мы вместе учились, выходила в этой компании замуж. И решили устроить свадьбу. Девушка ждала с фронта, переписывалась, дождалась, и все с душой отмечали это событие. Но несмотря на то что денег были чемоданы, они кончились. Дело к свадьбе, а денег нет. А были — чемоданы! Представляешь, чемоданы! А тогда в Столешниковом переулке был знаменитый водочный магазин, куда все бегали. И там же обычно околачивался поблизости грузин, который просил продать ему звездочку золотую Героя Советского Союза. И тогда — ради этой готовящейся свадьбы — все трое друзей-штурмовиков пошли и загнали свои звездочки. Представляешь, что сделали?! Так легко, так просто, ради свадьбы друга... «Звездочки-то именные! Документы у нас есть! А после войны, останемся живы, отольем себе новые!» Так и отпраздновали... А потом снова отправились в свою часть... И продавали ведь не ради того, чтобы пропить! Ради праздника, ради чьей-то счастливой судьбы! А даже если и ради того, чтобы пропить? Разве это стыдно? Ведь они знали, что не вернутся... Шансов очень мало. Это настоящие были ребята.

Вот так, продав свои Звезды, истребители и устроили свадьбу одному из своих друзей, а потом вернулись в часть.

Скоро наши отбили Клин, в котором еще до немецкой оккупации Юрий Мелков (Крылов) поселил свою новую семью, и он вместе с комполка, на его «Виллисе», примчался туда.

Клин произвел на них гнетущее впечатление, но, к счастью, женщины остались живы, хотя красавица Людмила изменилась. Будто сломалось в ней что-то.

— Совсем худо... — сказала о ней мать Мелкова. — Спасать ее надо.

Большего от нее мужчины добиться так и не смогли.

А произошло с Людмилой следующее. Лишившись любимого мужа, она, что называется, пошла по рукам. Теперь Людмила замещала потерю любимого близостью с первым встречным[1]. Когда накатывало воспоминание, она сразу начинала искать мужчину, который бы... воспользовался ситуацией. И, как правило, находила. Сначала она ездила в Москву, но когда немцы оккупировали Клин, стала довольствоваться местным контингентом. Обычно это были люди деклассированные, лишенные нравственного стержня. Все происходило быстро, грубо и примитивно.

При этом Людмила была красавица, и отбоя от ухажеров у нее не было. Но она нуждалась в сексе примитивном. Подсознательно унижая плоть, она отделяла себя от тела физического. Эти шизофренические проявления ее психики были превратно истолкованы окружающими. Они полагали, что проблемы с мужем, а вовсе не с ней, и просветили летчиков.

И тогда Мелков (Крылов) подыграл ей в этом, сказавшись мужиком несостоятельным. Ведь он должен был выручать женщину, которую полюбил. Да, он влюбился в Людмилу Мелкову. А вот она видела в нем человека пусть косвенно, но виновного в смерти мужа.

Теперь, в перерыве между боями, он регулярно приезжал в Клин, привозил подарки и продукты — помогал. Он пытался наладить отношения с Людмилой, но, увы, тщетно.

— А давай ее на аэродром устроим, поближе к своим, — предложил комполка.

В это время комполка командовал уже истребительным соединением ПВО, в котором и служил Мелков (Крылов). Командование удовлетворило его рапорт и наконец вернуло в истребительную авиацию после гибели прежнего командира соединения.

Тот дотянул свой поврежденный истребитель до базы и даже посадил машину, но... умер от ран в госпитале. При этом успел обратиться с рапортом по инстанции о переводе и назначении комполка на его место.

Вот так у Юрия Мелкова (Крылова) оказался рядом настоящий друг, который знал о всех перипетиях его судьбы и с которым можно было поделиться буквально всем.

Людмилу Мелкову устроили в медсанчасть. До войны она успела окончить медицинский техникум.

Друзья все рассчитали правильно. В новой ситуации она была вынуждена сдерживаться. Теперь она оказалась среди летчиков и самолетов, где все напоминало о муже. И, кроме того, доктор получил задание — наблюдать за ней. Он сумел назначить ей лечение, которое как-то сдерживало бы рецидивы болезни.

Но Юрию Мелкову не надо было играть роль любящего мужа, он действительно полюбил Людмилу. Зато она — играла, хотя все более и более снисходительно.

Жизнь на базе текла своим чередом. И даже на войне случалось разное, например, дуэль![2] Техник стрелялся с мотористом из-за женщины! К счастью, обошлось, но одного отправили на гауптвахту, а другого — в соседний полк.

По этому случаю один из техников базы, записной остроумец, сочинил пародию на «Евгения Онегина»:

Надев суконные пилотки,
Набросив на плечи шинель
И намотав в грязи обмотки,
Друзья явились на дуэль...

---

[1] В основе лежит реальная история, когда вдова летчика именно таким образом *замещала* потерю любимого мужа, при этом у нее, москвички, появился украинский говор!

[2] Опять реальный случай.

Много было смеха, когда техник прочитал свою поэму. Умели они, и воевать, и смеяться, и праздники себе устраивать.

Из воспоминаний Валентина Ивановича Ежова

Итак, рассказываю тебе самую заветную историю. Совсем рядышком с фронтом стоял истребительный полк. Служили в нем молодые, симпатичные ребята, какие-то девушки, которые помогали обслуживать наших солдат на войне... И как-то в этом полку был объявлен праздничный вечер... И девушки решили устроить сюрприз — удивить своих кавалеров — и раздобыли где-то в санчасти рулоны марли... А есть такое лекарство — акрихин, и девушки, растворив в воде таблетки, выкрасили этим акрихином белую марлю в ярко-желтый цвет и, как сейчас говорят, «пошили» из этой марли бальные платьица. И вот 7 ноября в клуб, в актовый зал неожиданно впархивает стайка прелестных желтых бабочек. А платье на войне — это чудо. Обычно все ходят в военной форме — наглухо застегнутые, в гимнастерках, в кирзовых сапогах, строгая юбочка, правда, коленочки обязательно видны! И ты не представляешь, какой эффект это вызвало в мужских сердцах! А тут еще на ногах у девочек туфельки! Как-то, где-то чудом раздобытые чулочки и солнечные юбки, декольте! Ну просто «Акрихиновый бал»... Для летчиков все это была сказка, что-то нереальное. И тут, прямо на глазах, все разом подтянулись, почувствовали себя, как в дворянском собрании, и уже к дамам подходили с полупоклоном: «Разрешите вашу ручку...» Забыли про прежние простые манеры (ведь раньше как — схватил и танцуй!). И принялись прилежно вальсировать... И тут же вскипела где-то ревность, вспыхнули страсти, завязалась драка... Начали срывать друг у друга с груди ордена... И под конец вечера летчики уже ползали и искали на земле свои оторванные в пылу друг у друга награды... Вот видишь, какие были внутренне свободные эти люди, и не было какого-то особого отношения к орденам, это были живые, веселые, драчливые люди...

На этом балу и Юрий объяснился с Людмилой. И она уступила. Поняла. Простила. Не сразу, но ответила на любовь своего... мужа. Юрий был на седьмом небе от счастья. Но произошло это не сразу, а постепенно, когда и в ее сердце пришла любовь.

Его друг и командир, почувствовав это их состояние, решил отправить влюбленных в тыл. Он предоставил Юрию и Людмиле краткосрочный отпуск, и они уехали в Москву, чтобы оказаться вдруг в мирной жизни. В Москве Юрий узнал, что Людмила беременна. Его радость беспредельна, он счастлив и мечтает назвать младенца именем погибшего брата. Вот так — война отбирает, но и... одаривает.

Из воспоминаний Валентина Ивановича Ежова

И вот этот летчик, только что с передовой, с фронта попадает в мирную жизнь... Отгулял, сколько положено, и потом вернулся в свои войска, и все стали замечать: что-то с ним не то стало. Полетел на задание и вдруг — вернулся. Его спрашивают: что случилось? А он отвечает: «Да что-то мотор заглох, вы уж там проверьте... Не мог лететь, пришлось вернуться...» Ну, ладно. Снова послали его на боевое задание. Снова вернулся. Опять что-то там случилось. Опять назвал какую-то техническую причину. И на третий день... то же самое... Вызывает его командир и спрашивает: «Что с тобой?» Тот отвечает: «Да чего-то не везет, все время что-то случается...» А командир ему в ответ: «А может, ты выживать начал?» На фронте было такое определение: «решил выживать»... Когда ты на передовой каждый день, ты этого за собою не замечаешь, но стоит тебе окунуться в мирную жизнь, а потом вернуться на фронт, так страшно становится!

А у летчиков на боевое задание обычно пара самолетов вылетает — ведомый и ведущий. Для чего? Если на ведущего кто-то нападает сзади, то ведомый пытается его отбить. Они друг друга охраняют. Как сейчас говорят в ментовских детективах: «прикрывают» друг друга. Так и говорят: «Прикрой меня!»

И вот новый полет. Вылетают два самолета. И вновь наш красавец, побывавший дома, первым возвращается на базу. Опять техническая поломка. А второй — хороший парень, которого все знают и любят: все летчики, как одна семья, — погибает. Выжившего снова вызывает командир полка и говорит: «Если выживаешь, скажи мне откровенно! У меня знакомые в санчасти. Я все устрою, никому ничего не скажу, но комиссую тебя... Но нельзя же так, чтобы погибали люди!» Летчик так обиделся, начал кричать: «Да мы всегда вместе! Да что же ты меня не знаешь, что ли?! Да, вот

у меня как назло так случается! Но я ни в чем не виноват! Я хочу воевать!» Командир говорит: «Ну ладно... может быть, действительно, такие совпадения, но учти — вся эта история дорого обходится. Погибают люди уже... ты подумай. Если что — лучше мы тебя все же через санчасть прикроем, в том смысле, что ты пока не будешь летать!» Но тот аж до слез обиделся. Настоял на своем. Снова вылетел на задание. И... снова вернулся. И второй напарник его погиб. Тогда командир вновь его вызвал и сказал: «Всё! Летать ты больше не будешь! Мы все сделаем. Тебе поможем, но...» А тот опять обиделся. Кричал. Требовал. Начал нервничать: «Да я, да я не хуже тебя! Да у меня на один орден больше...» Командир пытается его остановить: «Слишком дороги твои полеты. Двое друзей уже погибли!» А тот снова орет в голос: «А-а-а... Да ты вообще ничего не понимаешь!» И командир говорит: «Ну, хорошо. Но на этот раз я полечу с тобой. Но если увижу, что ты выживаешь — не вернешься!» И вот они полетели. И такой ужас объял этого пилота — я сам видел, когда по тебе бьют и зенитка, и истребитель, — что он не выдержал — и раз, в сторону! А командир — за ним! И говорит ему по связи: «Оглянись!» Тот оглянулся, и командир из всех пулеметов по нему дал... Расстрелял его. Вот такие законы. Другие могут не понять. Да, этот командир мог просто отдать его под суд, просто написать заявление... Но в небе свои законы. Там бесстрашные люди. И бесстрастные. А потом так и написал в отчетной бумаге: «Сбит огнем зенитной артиллерии». А уже его командир, который все понял, только вызвал к себе и сказал: «В этом районе зенитной артиллерии нет! — Помолчал и добавил: — Лучше напишите: пропал без вести». Вот настоящие люди. Взял и не простил... Это командир приговорил его. За друзей. Это особая высота.

А в этой истории о том, что зениток в районе нет, напомнил командиру полка механик, тот самый, который знал Крылова.

— С ним уже боялись в паре летать...

— Женька был хороший пилот... — ответил командир, снимая парашют.

— А зениток в этом районе нет... напишите: пропал без вести...

— И то верно, — согласился командир.

— Люду жалко...

— Да... — Командир задумчиво похлопал по капоту свой истребитель. — Помянуть есть чем?

— Найдем... — Механик вытащил из комбинезона плоскую фляжку.

— Земля тебе пухом, Женька...

Он плеснул немного спирта на землю.

И они выпили.

Москва, 2004

P.S. То, что не вошло в синопсис, но важно для фильма

1. Людмила Мелкова — человек необыкновенно талантливый. Ведь это она на войне придумала «Акрихиновый бал» по случаю передачи боевого истребителя, построенного на деньги артистов Большого театра, и сочинила к этому балу наряды. Гибель первого мужа запустила в ней некий механизм, заложенный, но до поры не реализованный. Обладая темпераментом шизоидного типа, она взялась воплощать себя в творчестве — принялась рисовать. Из-под ее кисти выходили работы самобытные, странные, на которых главное место занимали самолеты и люди, с ними связанные. И если первоначально на картинах присутствовал Юрий Мелков, то постепенно его лицо заместилось изображением Евгения Крылова. А влюбившись, она ночью раскрашивает самолет своего мужа! Утром, когда техники увидели самолет, они вызвали комполка. Тот, приехав, почесал в затылке, а потом изрек: «Почему только фашист может летать на раскрашенных? А пусть и у нас будет. Летай, Юрка, на женином подарке!» Вот так в эскадрилье и стали появляться разрисованные самолеты!

2. Что касается «боковых линий» — обязательны истории пилотов, которые гибнут из-за трусости Крылова. Это важно, чтобы не получилось так — он «светленький» и жертва, а остальные со знаком минус. Интересна судьба Крымова, оставшегося в лагере. Ведь ему добавили срок «за содействие организации побега Крылову». Крымов мечтал стать летчиком, но не сложи-

лось, и потому возникла его дружба с Крыловым. Все их разговоры постоянно о самолетах, о теории полета и эксплуатации. Крымов выпытывает у Крылова, как управлять самолетом. Оставшись в лагере и отсидев за побег друга, он просится в штрафбат, который формируется из числа заключенных, но ему отказывают. И тогда он решает повторить побег и гибнет, не сумев угнать самолет. Его застрелят на стоянке.

А комполка — человек души широчайшей! Но все это будет уже в сценарии, а сейчас заявляется только основной драматургический стержень, который поддерживает всю конструкцию.

3. Любопытно отношение летчиков к тарану, который в истории Великой Отечественной превозносят как проявление высшего героизма. Когда в полку награждают званием Героя Советского Союза пилота, совершившего таран, летчики говорят: «Где же здесь победа? Свою машину он угробил! Фашиста сбил, но свой истребитель сжег. Ничья. Вот если бы он сбил фашиста, а сам привел истребитель на аэродром — понятно. А так — непонятно!»

4. История с листовками, рассказанная Валентином Ивановичем Ежовым, тоже войдет в картину:

И вот ребята мне рассказывали. Вылетел в небо совсем молоденький стрелок. Нажал неосторожно гашетку и весь заряд разом выпустил. Всё, боевых больше нет, самолет остался безоружен, ну, как мешок с говном. А немецкий истребитель рядышком только и ждет этого. Аккуратненько к нашему самолету подлетает — точно так же и в «Балладе о солдате», когда к безоружному Алешке подъезжает танк и начинает вокруг него кружить, догонять его... Танкист уверен, что Алешка от него никуда не денется, и уже просто куражится, играет с ним... Так и этот истребитель увидел, что снаряды у нашего закончились, и подлетает к нему сбоку, чтобы не попасть под прямой пулемет штурмана, и начинает дразнить нашего молоденького летчика, смеется ему в окошко, крутит рукой у виска... виляет то с одного бока, то с другого, чтобы сбить наш самолет над нашими же позициями, покрасоваться... И в последний момент дать огонь. А наш бомбардировщик безоружный ничего сделать не может, летит, как корова, и у него нет никаких возможностей в этой ситуации что-то предпринять — он уже приговорен. Всё. Смертник. А нашим летчикам политруки (которые на фронте ничем не занимались, разве что каждый раз спрашивали: «Маме пишешь?») всегда в полет давали листовки, чтобы мы бросали их над немецкой территорией и призывали бы их сдаваться. Летчики эти листовки не особенно любили, но если ты домой прилетишь с этими бумажками, то тебе политрук так врежет! Страшно начинал сердиться: «Как это так?! Вы не понимаете силы пропаганды!» Как будто бы, прочтя эти листовки, все разом возьмут испугаются и сдадутся! И вот наш молоденький радист, увидев такие издевательства, в отчаянии и злости схватил эти листовки и начал бросать их пачками в этот глумящийся над ним рядышком истребитель... А в воздухе бумага скручивалась, и этот фриц так перепугался и принял эти листовки за какое-то секретное новое русское оружие! Немцы же никогда не рискуют! А тут что-то белое, странное летит на тебя! И немец сразу повернул свой истребитель назад... И так чудесным образом наш самолет смог спастись.

И еще один дивный случай, когда точно так же наш самолет оказался безоружным и немец, тоже любитель посмеяться, стал кружить и куражиться вокруг него, наш стрелок-радист в ярости, уже не зная, что делать, вытащил свой пистолет и направил его — через приоткрытую кабину — в немецкого летчика... Выстрелил! И убил его! А когда он прилетел, то наши просто таскали мальчишку на руках! А он сопротивлялся, смущался и кричал: «Что вы делаете? Я ведь тоже сам себя спас!»

5. Эта картина может состояться только в варианте «1+» — то есть полнометражная игровая картина плюс сериал (до восьми пятидесятиминутных серий). И только тогда они смогут взаимно дополнить и окупить друг друга, оставаясь самодостаточными и разными.

ЭЛЬФРИДА ЕЛИНЕК

Прыжок

Эльфрида Елинек — австрийский прозаик и драматург, лауреат Нобелевской премии по литературе за 2004 год. Перу писательницы, живущей и работающей в Вене и Мюнхене, принадлежит несколько романов — «Мы всего лишь приманка, бэби!» (1970), «Любовницы» (1975), «Отринутые» (1980), «Пианистка» (1983), «Похоть» (1989), «Дети мертвецов» (1995), «Алчность» (1999). Эльфрида Елинек — признанный театральный автор: пьесы «Клара Ш.» (1982), «Вожделение, или Проезд открыт» (1986), «Облака. Дом» (1988), «Привал, или Этим все занимаются» (1994), «Спортивная пьеса» (1998), «Он как не он» (2000) ставились на лучших сценах немецкоязычных театров.

Эссеистическое творчество Елинек — сторона, менее известная русскому читателю. В публикуемом тексте Елинек предстает как блестящий стилист и продолжатель славной традиции австрийской эссеистической прозы (Роберт Музиль, Герман Брох), сочетающий острую мысль и яркую метафору с «хорошо темперированным» строем поэтической речи.

Мышление, подобно фильму, есть некое пространство, разворачивающееся во времени. Приходится совершать огромные прыжки, чтобы поспевать за его движением. Наше «я» пребывает в вечной опасности, того и гляди — разорвется, словно обветшалая занавеска, и как в этом случае починить и заштопать его, ведь ткань расползается у нас под руками? Некуда иголку воткнуть. Порой натыкаешься на одну пустоту. Мы не заходим так далеко, как философы прежних времен, жаждавшие постичь бытие или выдать на-гора истину, пускающуюся на все уловки и наутек, и стоило бы, пожалуй, отрезать ей путь, как обрезают нитку, уж если мы с вами занялись умственным рукоделием. Всякого мыслящего, всякого пишущего человека постоянно влечет, вероятно, некая форма ухода, экстаза, выпадения из своей оболочки, но если присмотреться пристальнее, влечет его, прежде всего, состояние, в котором он ощущает свою уникальность, свободу, необходимость, ощущает возможности и реальность своего «я», и все это, и многое другое его бедное рацио должно подпирать своим авторитетом. На крутых поворотах мысли мы ставим ограждения, чтобы двигаться от опыта к истине, не сбиваясь с пути. Да и само бытие наше – неплохая возможность оставаться в

Доклад, прочитанный автором в 1999 году по случаю возрождения Венской психоаналитической амбулатории, которая была открыта в 1922 году и уничтожена нацистами в 1938 году. На немецком языке он был опубликован без заголовка.

этой колее, и нас удерживает в ней что-то еще, удерживает и тогда, когда мы пытаемся свернуть, удерживает некая сила, не позволяющая перекинуть мостик от нашего «я» в иное.

Куда — в иное, и почему мы вообще стремимся туда, и чем плохо — уютно устроиться в себе самом, там, где все так прекрасно и не требует никаких усилий?

И вообще, кто способен мыслить и чем занята мысль? Сюрреалисты подбирали свои предметы прямо на дороге, сводя их вместе во всей их мнимой случайности, соединяя их, хотя эти предметы никак не были связаны один с другим, — и как раз потому, что не были связаны. И все же эта случайность поиска и открытия вовсе не была случайной. Чтобы чувствовать себя богом и иметь возможность выбирать из *всего*, что есть сущее, срабатывают некоторые правила, они проявляются в тебе самом, и не важно, сознает ли художник себя, и что он о себе знает, и какое знание ведет его за собой. Ему, художнику, так желается знать, что лежит за пределами «я». И как часто оно, запредельное, остается недостижимым, невостребованным, не поставленным на службу делу — по нехватке воли или желания. Что ищем и что находим мы там, в этой огромной движущейся кладовой, мы, художники, пытающиеся вскочить в нее на ходу, что извлекаем мы из нее на свет, по каким путям мы волочим свою добычу? Истина ли то, в поисках чего мы пребываем, ведь все мы в некотором смысле неистинны, все мы зависимы и ведомы по ложной дороге? И как вообще можно быть неким «я», если в любое мгновение, в самое кратчайшее время становишься вдруг совсем иным, будучи частью массы? Политические трагедии, массовая истерия и массовые движения [...] открывают нам жуткое в нас самих. И когда мы вновь стремимся творить прекрасное, создавать искусство, мы, с одной стороны, хотим быть самими собой и у себя дома, укутывать свое «я» в защитные одежки, и пусть наше «я» почаще упоминают в газетах, показывают по телевизору, награждают премиями, с другой же стороны, наше «я» — это «другое», то, что говорит в нас, при условии, что мы способны достичь этого состояния, способны выпрыгнуть из своей оболочки. Прыжок этот небезопасен, ведь нам известны другие, опасные пути.

Мы пишем о событиях. Каковы они? Они не проходят просто так, чтобы мы потом пытались уловить то, что уже прошло-проехало, ведь именно подобные попытки ведут к утрате нити, о которой я говорила только что. Я думаю, как раз в этом прыжке, в этом отталкивании и отпускании самого себя и возникает цель, которую мы стремимся уловить, описать, и может так статься, что именно прыжок и есть сама цель, которая влечет нас и которая возникла именно тогда, когда мы оттолкнулись для прыжка, возможно, сразу после того мгновения, когда мы собрались, чтобы прыгнуть, после той секунды, по поводу которой нас обильно снабжают всякой залежалой ветошью, для нас совсем непригодной, хотя — как знать. А что, если мы прыгаем вслед за кем-то, вслед тому, что спаслось от нас бегством, но когда-то было здесь, с нами?

Мне кажется, психоанализ мог бы служить художнику в качестве некоей техники, помогающей разрывать эту кучу хлама, собранного нами (или накиданного вокруг нас), но ведь художник порой вообще не желает знать, чей голос в нем звучит и кто он такой, говорящий здесь, — нет, он жаждет достичь состояния, когда в нем заговорило бы Нечто, до которого он мог бы допрыгнуть; стало быть, нельзя это Нечто вешать слишком высоко, иначе он откажется от попытки. Нельзя держать морковку перед носом ослика на слишком далеком расстоянии, если хочешь двигаться вперед: животное должно иметь полезный овощ в поле зрения. И все же голос этого самого Нечто звучит постоянно, независимо от того, изучаем мы его или нет. *То, что сейчас говорит* (были ведь фильмы, в которых разговаривали и пенисы, и новорожденные младенцы, и помидоры, да, я сама видела такое кино, где разговаривали помидоры-убийцы! — и ничего особенного в этом нет, это значит, что говорить может все что угодно, жуткого тут ничего нет, а если и

есть, то не слишком, ведь ты знаешь, кто сейчас говорит, что говорит сейчас фрукт, или овощ, или определенная часть тела, нет, жутко здесь *то, что* говорит или заставляет говорить Нечто), вызвано на разговор не нашей мыслью, а чем-то в нас, тем, что нас здесь создает и снова может ускользнуть, чтобы создать это состояние, в котором язык во рту формирует речь, состояние, в котором сводится воедино все очевидно случайное и бессмысленное, где без видимого плана и цели выплескивают краски на холст; не важно, одним хочется знать, что оно такое, другие же тихо радуются, что оно вообще у них есть и побуждает их к прыжку, выталкивает их в воздух, туда, где в высшей точке траектории полета, в высшей точке описываемой ими параболы [...], в которой, и это легко вычислить, все останавливается, замирает на долю секунды, тебе либо удается ухватить это мгновение, либо ты летишь дальше, до столкновения с землей. Благодарю покорно, оснований для всеохватного восторга не наблюдается! Мы совершаем попытку за попыткой только ради нас самих, ради самого переживания этого прыжка.

Это чувство отличается от экстаза, переживаемого массой, от иррационального переживания общности, сопричастности, постоянно приводившего к катастрофам, а именно, к охоте за аутсайдерами и за теми, кто в меньшинстве, то есть от той одержимости, которая заранее задана идеей, рожденной в головах у немногих избранных, и которая нарастает как лавина, в конце концов увлекая за собой все и вся, чаще всего во имя умерщвления, чтобы, как считал Канетти, превратить опасную массу живых противников в груду мертвых тел. И пока война длится, ты вынужден оставаться массой. Потом, когда все кончится, мы вправе ощущать стыд за свою вину, однако никто этого не делает. И когда кто-либо из гущи народной говорит о себе, он говорит не «я», а «мы».

Противоположностью экстазу толпы предстает этот прыжок, всегда совершаемый в одиночестве: собственно, ты не прыгаешь сам, тебя забрасывают туда, где ты одновременно вопрошаешь нечто и оставляешь его нерасспрошенным. Однажды, говоря о писателе Роберте Вальзере, о человеке, лишенном какой бы то ни было воинственности и умершем в сумасшедшем доме, где он провел почти тридцать лет и не написал ни строчки, я попыталась показать, что можно быть одержимым самим собой, при этом вовсе не имея себя в виду, когда произносишь слово «я». Имеешь при этом в виду нечто выходящее вовне, однако оно не больше тебя самого, и оно уж вовсе непригодно для того, чтобы сделать тебя больше, чем ты есть на самом деле. В этом состоит особенно трагическая возможность прыжка: прыгнуть прочь от себя, оставаясь с самим собой и одновременно оставаясь недосягаемым, ведь «я» не есть Другой и, где бы то ни было, оно — иное «я». Другую возможность прыжка представляет собой Герман Брох, одержимый яростной жаждой познания [...]. В свой книге «Теория массового безумия» он стремился постичь сумасшествие толпы, постичь одержимость массы, в которой «я» как раз и становится Другим, но не иначе как в постоянном взаимодействии с собой и со всеми, и при этом добиваясь для себя удовольствия от «я». Это сказано чересчур обобщенно, однако, на мой взгляд, слишком мало говорят о реституции «я», о дарах, ему приносимых, когда оно восходит в распаленной массе, выкликивающей своих жертв по именам, отыскивающей и уничтожающей их. Ты получаешь себя, и даже еще что-то сверху, когда плывешь в массе и вместе с ней, движешься в оголтелой толпе линчевателей. Все купаются в ощущении сопричастности с ней, но добавляется к этому и нечто вполне органическое, тварное, якобы чисто «телесное», это — кровь, сплачивающая массу, и как раз благодаря этой естественной жидкости, которая циркулирует в каждом живом организме, сообщество получает право «придать самому себе последнюю иррациональную ценностность» (Брох). Иррациональные ценности есть нечто большее, чем просто ценности [...] они — своего рода добавленная стоимость рациональной системы ценностей, которая вопреки всему остается такой, какая она есть, к ней лишь добавляется это самое качество единения на основе одной крови и

почвы. С другой стороны, этот магический приварок разрушает рациональную систему, превращая ее в систему иррациональную. Масса вознаграждает «я» за то, что оно отказывается от себя, становясь благодаря этому больше, чем оно есть, да, оно жаждет того, чтобы, отказавшись от себя, раздуть себя до непомерной величины, стать больше всего, что только существует, в любом случае, стать больше, чем это достижимо с помощью любой другой техники — будь то работа, мысль, искусство или даже спорт. [...] Одновременно проигрывают все, общество все больше вытекает наружу, просачиваясь сквозь раны и трещины внутри себя, вместо того чтобы что-то приобрести и выиграть от этого. Общность становится как бы религиозной, всякие вопросы излишни и даже опасны. Примитивные общества, орды, группы, по Броху, благодаря мифу крови приобретают иррациональность, то есть вообще приобретают, поскольку до этого они не имели ничего, что объединяло бы их, однако для урбанизированных и культивированных народов Германии и Австрии, которые в области мысли и дела всегда и всем были обязаны гуманизму, по крайней мере, пока это им ничего не стоило, подобное означает утрату рационального. И по сей день в наших краях считается чем-то вроде бранного слова, если тебя называют рациональным человеком. Искусство призвано черпать из темных глубин, зачем ему включать яркую электрическую лампочку? Настоятельно просим наше «я» вести себя соответствующим образом, не включая свет, кто знает, что мы при этом обнаружим в себе самих? Что у нас на себе, нам об этом и так известно.

Этот процесс самоопустошения общества вовсе несопоставим с отказом от себя (собственно, он противоположен этому отказу!) у того человека, который хотя и пребывает в поисках самого себя, но знает, что он есть совсем не то, что им найдено, несравним с этими сновидческо-суверенными изысканиями, с поисками того, сам не знаешь чего, с этим полудремотным состоянием, подобным состоянию животного (и человек и животное «утрачивают время», они в толк взять не могут, куда оно делось, и только человеку известно, что он исчезает во времени; при этом он то осознает себя, то вновь утрачивает это осознание). Брох говорит о безличностности животного, не способного распознать ни самое себя как таковое, ни себя во внешнем мире. Все, что происходит с животным, оно воспринимает без участия познания, как некую данность, которая проживается им, но не распознается. Однако животное может приспосабливаться, пусть и в обстоятельствах, не подлежащих изменению, может проявить в себе нечто, за пределы чего оно, по мнению Броха, может выйти в игре, в которой оно оказывается способным к распознанию и даже к потрясениям. Люди тоже могут приспосабливаться и обустраиваться, например, обустроить свою квартиру, они, подобно животным, тоже постоянно влияют на свою среду тварным образом, будь то процесс принятия пищи или дыхание, но именно все избыточное, что мы в состоянии породить, чем можем наслаждаться и что получает наше признание, есть предпосылка нашего осознания «я» и познания как такового. Мы, однако... Тут мы снова оказываемся у нас дома и совершаем прыжок, мы прыгаем и тогда, когда мы не у себя и не в себе: одни — чтобы вернуться к своим началам, другие — чтобы уйти от этих начал в иное пространство.

Роберт Вальзер, стало быть, был не в себе, но у себя дома [...], когда он непрерывно писал самому себе письма, до тех пор пока в нем самом не осталось ни клочка бумаги; он позабыл себя, чтобы отыскать нечто, чем он вполне мог быть сам, но и чем-то другим тоже. А вот Броха [...] я назвала бы тем, кто мог совершить прыжок лишь после того, как четко обозначил место отталкивания и самым дотошнейшим образом определил бы самого себя, словно высек в камне, и при этом определил все векторы силы, которая действует во время прыжка. Брох делал это с помощью психоанализа [...]. Он писал себя с помощью психоанализа, и это давало ему возможность писать о чем-то другом, но и одновременно — жить, и при этом им владело парадоксальное чувство, будто его невроз способен воспрепятствовать любому анализу. Возможно, все это не столь парадоксально. Чем больше психоана-

лиз пытался вырвать его из точно наблюдаемого и описанного им «дремотного» состояния животного, которое не осознает свое «я» и, будучи природным существом, наделенным инстинктами, «ищет линию наименьшего сопротивления», тем больше он считал необходимым подвергнуть себя наказанию и бороться с «животными» инстинктами, постоянная устремленность которых – желание просто «жить» (и даже эта возможность просто жить была для него отменена нацистами: как известно, ему удалось спастись бегством в последний момент) и никогда не «задумываться», что в нем, в конце концов, превращается в страсть мыслить обо всем, и мыслить с максимальной точностью («алкал, искал и не обрел», как поет странник в песне Шуберта, но он обращается к своей «родной сторонке», а то, что наша «родная сторонка» сделала для людей вроде Броха и Канетти, вернее, предприняла против них, известно очень хорошо, мы прежде и не предполагали, что такое возможно, а многие не знают об этом — и о том, кто они и на что они способны, — и по сей день, хотя им, против своей воли, частенько приходится признавать, что все это имело место).

Брох, один из самых «головных», рационалистических и устремленных к познанию писателей, какие известны мне в немецкоязычном языковом ареале, творчеству Роберта Вальзера и Шуберта, а также позднему (осложненному душевной болезнью) творчеству Шумана, по видимости, бессознательному, творчеству художников, слышавших, как затухают в них прежние звуки, и не воспринимавших это как собственное затухание, как затухание своего «я», противопоставил дотошнейшее и почти маниакальное чувство ответственности (впрочем, Брох не жил этим чувством! — однако он почти под принуждением сформулировал эту дилемму существования между тварной жизнью и требованиями «сверх-я»; от себя он требовал точнейшего самонаблюдения и ответственности перед собой, и это требование почти разорвало его, следовательно, он совершил прыжок, продолжая стоять толчковой ногой на земле, потому что считал, что не смог правильно и до последней детали определить причину прыжка; при этом вторая его нога была уже далеко, и в прыжке нужно было [...] точно определить место приземления, для него, скорее, — место удара, столкновения, иначе бы он никогда не ступил туда ногой), и нет никаких сомнений в том, что Брох кончил саморазрушением, растворением «я». Это отчаянное положение дел он опять подвергал точному наблюдению, как точно наблюдал за всем и вся. Он в полном смысле слова не мог иначе. Он приводит объяснение, почему в своем состоянии разорванности он не может ничего создать, однако он постоянно создает большие и трудные вещи. Психоанализ (не психоаналитик!) «наделяется функцией мифической личности», и это неизбежно и постоянно ведет к трагическому круговороту измен по отношению ко всем его возлюбленным, по отношению к жене, по отношению к работе, самой строгой его возлюбленной. Его измены вновь усиливают чувство вины и угрызения совести, и от этого постоянно страдает то психоанализ, то его работа, и при этом ни то, ни другое не страдает на самом деле, ведь и то и другое счастливо в своем несчастье, в действительности страдает только «я», которое у художника постоянно колеблется между неприятием себя и приятием только себя. Брох приходит к выводу, что на время эффективного психоанализа он должен радикально исключить не только всякие отношения с женщинами, но и всякую работу, чтобы психоанализ стал «единовластной возлюбленной», правда, Брох опять этого не делает. Отказ от женщин пробуждает в нем новое чувство вины, отказ от работы вызывает в нем панику.

Одновременно [...] и как раз тогда, когда психоанализ побуждал Броха к изощреннейшему самонаблюдению и когда он был занят работой над собой, он со сверхчеловеческим напряжением продолжал работать над всеми прочими вещами. Такие художники, как Герман Брох, постоянно стремящиеся вырезать из себя свое кровоточащее «я» и одновременно уберечь его в своем экзальтированном чувстве ответственности, в чувстве, которое связано с их глубоким знанием самих себя, такие художники, как раз берущие-

ся за самый сложный и тяжкий труд, вопреки всем психологическим деформациям прорываются, словно хищные звери, через обруч, на который натянута тонкая бумага; да, я уверена, именно это — их способ совершить прыжок, на который они постоянно осмеливаются: летят клочья, и они знают, что они обязательно приземлятся, и наверняка знают — где. Ведь они отважились на это, отважились не в смысле спортивной отваги, отражающейся на квадратных лицах, не как прыгун с шестом, которого, как нового бога, Лени Рифеншталь снимала, находясь с камерой в глубокой яме, чтобы прыгун вознесся над нами еще выше и был от нас еще дальше, еще запредельнее, одним словом, чтобы мы рядом с ним чувствовали себя маленькими, меньше, чем он. Она запечатлела и мнимую невинность этих чудесных, ловких, быстрых спортивных тел, выступавших на Берлинской Олимпиаде 1936 года, они создают впечатление, будто существуют абсолютная красота и здоровье, только вот нам, другим людям, этого не дано, и все же они существуют, нам их показывают. Брох осознавал свой невроз, свою «болезнь», которую пытался рассмотреть со всех сторон со всей тщательностью, не для того, чтобы возвысить себя, а для того, чтобы прийти к еще большему знанию, к знанию о самом себе и обо всем другом, и в этом осознании он постиг, что абсолютное здоровье не существует, и уж никаким образом нет его в якобы «невинных» кинокадрах Олимпиады, как не существует абсолютно открытой системы ценностей, ее нет даже в математике. Из отрицания любой поверхностной данности и невиновности, из необходимости сразу заглянуть за пределы этой мнимой открытости возникает неясное предчувствие, а может, и вполне отчетливое понимание того, что пространство, созданное людьми и обитаемое ими, *есть* их система ценностей, что их можно узнать по ней и что по постоянному проявлению безумия в обществе (ни на что больше нельзя положиться, кроме как на то, что люди породят очередное безумие) можно распознать их склонность и предрасположенность к безумию как таковому. Надо глядеть ему прямо в глаза. Вопрос поставлен художником; на ответ, который дали ему люди и в искаженном виде, и одновременно сверхотчетливо, с полной, невыносимой ясностью, потрачено много времени, мы постоянно взываем к бытию, переворачиваем камни и заглядываем под них, в этой пьесе нам все время раздают реквизит, всегда один и тот же. Все зависит от того, что мы с ним сделаем: либо художник полностью забывает о себе как о личности, либо в его работы проникает все, что он воспринимает и охватывает как собственное «я» не только с целью самопознания, но и чтобы, как раз что-то зная о себе, иметь возможность сказать что-то о том, что располагается за его пределами. Остается только надеяться, что то, что о себе знаешь, соответствует истинному положению вещей. Ведь то, что художник сам не пережил, потом, когда он его описывает, он переживает как бы заново, будто еще раз, и переживает по-настоящему! Именно в этом «еще раз» оно только и становится в самом деле непосредственно данным и подлинным. То, чем является сам художник, вновь и вновь переводится в него, как на его счет в банке, переводится он сам, его сознание, его совесть, художнику позволено быть безумным, однако он должен самостоятельно, пусть и прибегая к помощи психоаналитика, постоянно стремиться вырваться за пределы угрожающего ему безумия. И вследствие этого он в конце концов вновь оказывается совершенно одиноким, еще более одиноким, чем тот, кто не ищет себя и погружается в безумие, как в широко раскрытые объятия. Возможно, такой художник, как Брох, в итоге вовсе и не прыгает сам, его устремляет в прыжок какая-то сила в ответ на звучащий призыв, который при этом исходит от самого художника и к нему самому обращен.

Перевод с немецкого Александра Белобратова

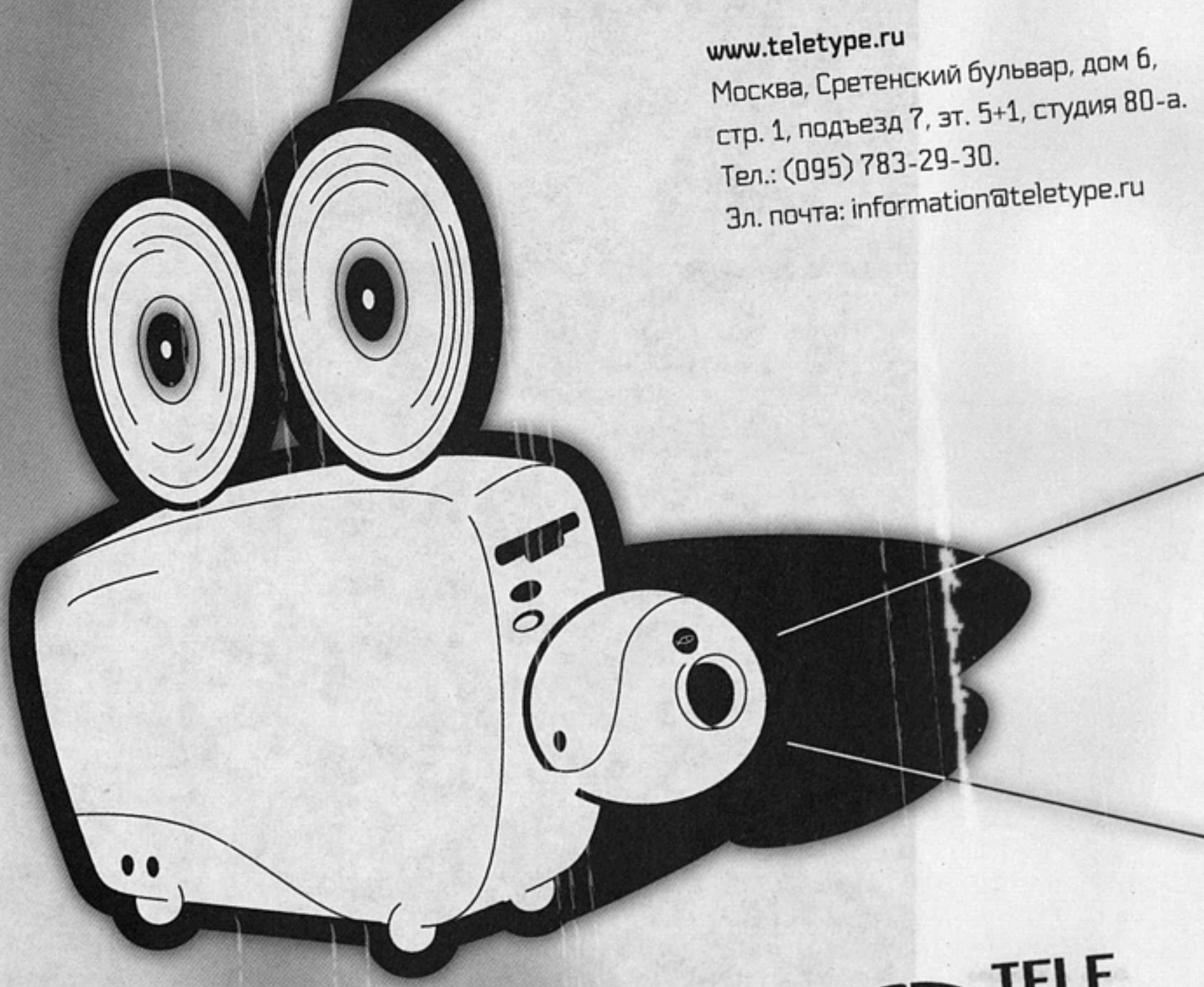
Эл. почта: information@teletype

ВАЖНЕЙШИЙ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

TELE TYPE

www.teletype.ru

Москва, Сретенский бульвар, дом 6,
стр. 1, подъезд 7, эт. 5+1, студия 80-а.
Тел.: (095) 783-29-30.
Эл. почта: information@teletype.ru



TELE TYPE

Ч Т Е Н И Е

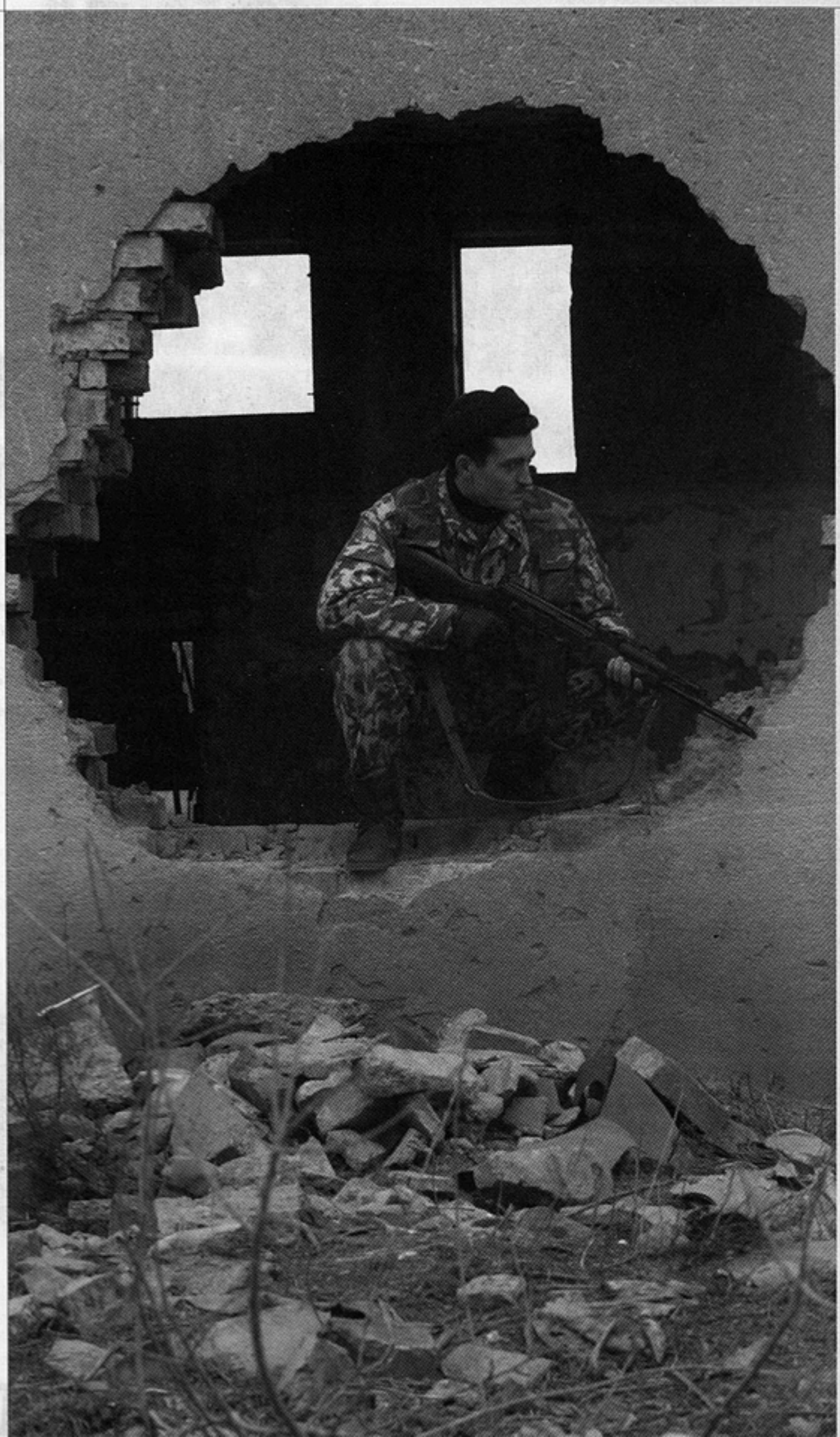


Фото А.Жданова

ЗАХАР ПРИЛЕПИН

Патологии

Проза нижегородца Захара Прилепина говорит сама за себя и ни в каких предварениях и напутствиях не нуждается. Его роман «Патологии» посвящен чеченской войне, но сказать о нем только это — значит не сказать ничего. Это прежде всего замечательная проза, а потом уже — проза злободневная. Это книга о жизни и смерти, а потом уже — о так называемой «контртеррористической операции» в Чечне. Это тот редкий в нашей современной литературе случай, когда талант, интеллект и обжигающий душу военный опыт не разведены по разным судьбам, а слиты в одном человеке. Человек этот родился в 1975 году в селе Ильинка Рязанской области, окончил филологический факультет Нижегородского университета, а потом пять лет был командиром отделения в ОМОНе, более полугода провел в Чечне во время обеих кампаний, награжден медалью и знаками отличия.

Я спросил Захара, как он вообще оказался на этой войне. Он написал мне: «Как я попал туда? Я все время придумываю разные ответы, ни один из которых истинным не является. У Горького, кажется, где-то сказано, что невоевавший мужчина — как нерожавшая женщина. Это, конечно, излишне категорично сформулировано — потому что, я уверен, тюрьма или служба в армии, или... ну, какой-нибудь экстремальный альпинизм во многом равноценны войне, а кое в чем ее и превосходят. Но с этими поправками мысль Горького верна. Отсюда первый ответ, очевидный: я хотел себя проверить. Хотел понять, из чего состою, насколько крепко вылеплен. Хорошая глина или ломкая. Еще я всегда ощущал себя патриотом и консерватором. В 1996 году, когда я первый раз ехал в Чечню, я был настроен агрессивно и азартно — нет, не желая погибели всем чеченцам, но руководствуясь имперскими соображениями. Сейчас, спустя почти десять лет, я испытываю глубокое раздражение от всех нынешних чеченофобов, империалистов и певцов войны до победы. Война идет позорная, постыдная, гадкая, бездарная. Я остался консерватором и государственником, но вместе с тем считаю себя вменяемым человеком и не хотел бы, чтобы моя страна жертвовала живыми парнями во имя маленькой, но очень длинной и тотально непобедоносной войны».

Недавно Захар познакомился в Москве с Павлом Лунгиным. Тот сказал ему: «Странно, чеченская война до сих пор не дала своей литературы». На самом деле ничего странного тут нет. На Великую Отечественную уходили все, в том числе студенты ИФЛИ, а вот филолога, который приезжал в Грозный не журналистом, а воевал там с автоматом в руках, найти нелегко. Захар Прилепин попал в Чечню совсем молодым, но его личный духовный опыт был объемнее, чем у большинства его товарищей по оружию, в том

числе куда более взрослых и житейски опытных, чем он сам. В его романе ощущается традиция не «окопной прозы», а советской литературы 20-х годов с ее экспрессией — рваной, мучительной, ищущей свой язык для невероятного, небывалого и дикого. За «Патологиями» угадывается влияние не Григория Бакланова, а Артема Веселого, не Бондарева и Быкова, а Вс.Иванова, Газданова и Бабеля. Может быть, потому что эта война — тоже отчасти гражданская. Со всеми ужасами таких войн.

И последнее.

Хотя Захар, как он написал мне, последний раз был в кино еще в СССР, телевизор не смотрит и только читает книги, его проза удивительно кинематографична — не в том пошлом смысле, что ее удобно переложить в сериал, а в изначальном, опять же из 20-х годов идущем понимании литературы как высокой хроники, обязанной запечатлеть те подробности бытия человека во времени, которые никакими иными способами сохранены быть не могут. Кинематограф может принять эстафету у этой книги.

Леонид Юзефович

В Грозном начался дождь. Лупит по крыше «козелка». Я выставил руку в окно, по руке течет вода, размывает грязь. Навстречу несутся потоки воды. «Козелок» сбавляет ход. Вася Лебедев тихо матерится. Переключается со второй скорости на первую.

Что-то связанное с душой... с душой только что убитого человека... с душами недавно убитых людей... никак не могу вспомнить. При чем тут дождь — никак не могу вспомнить.

В «козелке» все молчат. Если нас сейчас начнут обстреливать, что мы будем делать? Неужели опять будем стрелять? Ползать, перебегать, отстегивать рожки, вставлять новые, передергивать затвор, снова стрелять...

Закрываю глаза. Как много дождя вокруг. Вода течет по стеклам, по стенам «козелка», по шее, по позвоночнику, уходит под лопатки... хлюпает под ногами. Ствол сырой, и рука... вяло подрагивающая моя рука с ровными ногтями, кое-где помеченными белыми брызгами... рука моя зачем-то поглаживает сырую изоленту на рожках... Кто-то пытается закурить, но дождь тушит сигарету, и она уныло обвисает сырым, черным сгустком непрогоревшего табака.

Мне кажется, что я сумею закурить, просто надо держать сигарету в ладонях. Неслушающимися руками я лезу в карманы, ищу спички, нахожу их. Но спички сырые. Я выбрасываю их в окно, их закручивает волной, поднимаемой колесами. Зачем-то ищу сигареты. Они лежат во внутреннем кармане куртки, превращенные в комковатую россыпь табака и бумаги. Извлекаю пачку, бросаю вслед за спичками.

Язва хмуро косится на меня. Вижу, что даже ему тяжело шутить, хотя тупая последовательность, с которой я выбрасываю что-то в окно, весьма располагает к произнесению остроты.

В руинах уже скопились большие лужи.

«Дворники» на лобовухе работают беспрестанно, но все равно не успевают разогнать обилие воды.

Вася Лебедев иногда останавливается, рассматривает дорогу, чтобы не съехать на обочину.

— Мы похожи на кораблик... — прерывает молчание Язва, — дождь раз-

---

Фрагменты. Полностью роман выходит в издательстве «Вагриус».

мыл землю во всей округе, и теперь все невзорвавшиеся мины сами плывут навстречу нам.

Глядя в лобовуху, я пытаюсь рассмотреть дорогу, всерьез желая различить плывущую навстречу нам мину. Не видно ни черта.

У ворот школы «козелок» плотно садится в лужу. Вася Лебедев некоторое время терзает взвывающую машину. Пытается сдать назад, но «козелок» лишь дрожит, и колеса крутятся впустую.

Вылезаем под дождь. Входим, равнодушные, в лужу, толкаем плечами «козелок». Нас мало. Я смотрю на свои упершиеся в борт машины руки, не видя тех, кто рядом, но чувствую, что нас не хватает. Прорядили.

Хмуро выходят пацаны из «козелка», ехавшего за нами.

Кто-то становится рядом со мной, я узнаю густо поросшую черными волосками лапу Кости Столяра.

«Козелок» выползает, залив нас всех по пояс, а нам все равно. Чавкая ногами, мы выползаем из лужи. Мне подает руку дядя Юра — он смотрит на нас грустно. По усам его течет вода.

— Где Семеныч? — спрашиваю я.

— В ГУОШе. Поехал с докладом, повез... пацанов. Обещал вернуться.

— Чего у него?

— Голова цела. Пол-уха не хватает.

Дядя Юра нежно хлопает меня по плечу.

— Давайте, родные, надо согреться.

Мы идем в здание. Иногда произносим какие-то слова. Но есть ощущение, что мы двигаемся в тяжелом, смурном пространстве, словно в вате. И произнесенные слова доносятся, как через вату. Хочется что-то сделать.

Анвар Амалиев, хронический дневальный, не смотрит на нас, смотрит на стол, в журнал дежурств, что-то помечает там.

Пацаны, снявшиеся с поста на крыше, вглядываются в нас, словно по лицам пытаясь определить, у кого уместно спросить, что с нами было.

Стягиваю с ног берцы, безобразно грязные и сырые носки. С удивлением смотрю на свои белые, отсыревшие пальцы, шевелю ими.

Рядом садится Скворец, тоже разувается. Тоже шевелит пальцами. Сидим вдвоем и шевелим живыми, пахнущими жизнью, сладкой затхлостью розовыми пальцами. Мне хочется улыбнуться.

— Надо бы выпить... — говорит Костя Столяр.

Я вижу его красивые красные пухлые тапки на босых ногах. Поднимаю глаза. На мгновение удивляюсь, почему он не может решить этот вопрос с Шеей, при чем тут я? Но Шея лежит мертвый где-то. На сыром брезенте — почему-то так представляется мне. На черном и сыром брезенте.

Язва тоже где-то шляется...

«А Семеныч? Разрешил?» — хочу спросить я, но вспоминаю, что Семеныч с простреленным ухом уехал в ГУОШ. И Черная Метка убыл, и начштаба Кашкин тоже вослед за Куцым умчался.

— Надо, — говорю.

— Надо, Сань? — спрашивает Столяр у Скворца.

Скворец молчит и смотрит на свои пальцы.

— Плохиш! — зову я.

— Чего, мужики? — спрашивает Плохиш серьезно. Кажется, я впервые слышу, чтоб он разговаривал таким тоном.

— Надо выпить, — говорю и смутно вспоминаю, что на днях я серьезно напился.

Только надо вспомнить, когда это было. Это было меньше суток назад. Вчера ночью. Утром я проснулся со страшного похмелья. И даже хотел умереть. Теперь не хочу.

— Я хочу вернуться к моей девочке, — негромко говорю я вслух, выйдя на улицу.

Слышу чье-то движение, вздрагиваю. Повернув голову, вижу Монаха.

Ссутулившись, он проходит мимо меня. Я даже не понимаю, чего я хочу больше — обнять его или жестко ударить в бок, в ребра.

На улице только что кончил лить дождь, и в воздухе стоят тот знакомый последождевой глухой шелест и шум: такое ощущение, что это эхо дождя — мягкое, как желе, эхо.

В «почивальне» пацаны знатно уставили стол. Консервы вскрыты, у бутылок водки беззащитно обнажены горла, луковицы взрезаны и слабо лоснятся хрустким нутром, хлеб кто-то нарезал треугольниками. Ржаные похоронки. Никто ничего не трогает из лежащего на столе. Каждый из парней подтянут и строг.

Мы садимся за стол, переодетые в сухое белье, с отмытыми, пахнущими мылом руками, в черных свитерах с засученными рукавами. Мы молчим. Сухость наших одежд и строгость наших лиц каким-то образом рифмуются в моем сознании.

Мы разливаем водку и, замешкавшись на мгновение, чокаемся. За то, что нас не убили. Чокаемся второй раз за то, чтобы нас не убили завтра. Не чокаемся в третий раз и снова пьем.

Молчим. Дышим.

Я беру хлеб, цепляю кильку, хватаю лепестки лука, жую. Улыбаюсь кому-то из парней, мне в ответ подмигивают. Так, как умеют подмигивать только мужчины — обоими глазами, с кивком головы. Иногда мужчины так кивают своим детям, с нежностью. И очень редко — друзьям.

Кто-то у кого-то шепотом попросил передать хлеб. Кто-то, выпив и не рассчитав дыхания, пустил слезу, и кто-то по этому поводу тихо пошутил, а кто-то засмеялся.

И сразу стало легче. И все разом заговорили. Даже зашумели.

Я вижу Старичкова. Его левая рука прижата к боку. Заметно, что под свитером бок перевязан.

— Чего у тебя? — говорю я, улыбаясь.

Он машет рукой — ничего, мол, переживем.

— Тебе бы домой...

Старичков разливает, не отвечая.

Быстро спьянились. Пошли курить. Я тоже пошел. С кем-то обнимались, даже не от пьяной дури, а от искреннего, почти мальчишеского дружелюбия.

Возвращаясь, слышим, что в «почивальне» уже кто-то разошелся, кричит: «Я их, бля... я им, бля!..»

Смотрим, а это Валя. Лицо его от удара прикладом вспухло необыкновенно, смотреть на него жутко.

— Валя, милый! — говорю я.

— Ну и рожа, — говорит Плохиш.

— Зато теперь их со Степой можно различить, — говорит Язва.

Даже еще не присев, я жадно кинулся есть, макать хлеб в банки из-под кильки. Пацаны, вернувшись из курилки, спутали места, на которых сидели. И все мы доедаем друг за другом, из разных тарелок, жуем недоеденный товарищем хлеб и надкусанный соседом лук. И все разом рассказываем, как оно было там. Кто что делал. И выходит, что все было очень смешно.

— Валя! — шумит Столяр, смеясь. — Ты проткнуть хотел чечена автоматом? Чего не стрелял?

— А ты?

— Боялся тебя прибить!

— А у меня патроны кончились!

— Он мог бы всех положить — и меня, и Костю, и Валю, и Егора, — говорит Андрюха-Конь о чеченце, убежавшем в сады, — но у него тоже, наверное, патронов не было...

— У них и стволов-то, слава богу, было... сколько? три? или четыре?

Спорим недолго, незлобно и бестолково, сколько у чеченцев было автоматов, почему они сдались, кончились ли у них патроны и еще о чем-то.

Пьем еще и, спокойные, решаем идти на крышу. Не спать же ложиться. На улице вновь полило. По крыше струятся ручьи.

Вылезаем под дождь, розовоголовые, теплые, дышащие луком и водкой. Андрюха-Конь, разгорячившийся, снял тельник, открылось белое парное тело.

Андрюха прихватил с собой пулемет, держит его в тяжелых руках. Выплевывает сигарету, которую мгновенно забил дождь. Идет в развязанных берцах к краю крыши. За несколько шагов до края останавливается и дает длинную очередь по домам. Тело его светится в темноте, как кусок луны. Наверное, он хорошо виден из космоса, голый по пояс, омываемый дождем.

Стреляя, Андрюха-Конь медленно поводит пулеметом. Кто-то из парней идет к нему, на ходу снимая оружие с предохранителя и досылая патрон в патронник. Кто-то присаживается на одно колено у края крыши, кто-то встает рядом с Андрюхой.

Я смеюсь, мне смешно.

Вижу среди стреляющих Монаха. Он пьян. Стоит, широко расставив ноги.

— Мы куплены дорогой ценой! — кричит Монах и стреляет. — Мы куплены дорогой ценой!

По кругу идет бутылка водки. Мы пьем и раскрываем рты, и в паленые наши пасти каплет ржавый грозненский дождь. Кидаем непочатый пузырь стоящим у края крыши. Бутылку ловят. Андрюха пьет, прекратив ненадолго стрельбу, и отдает бутылку Монаху. Тот допивает и, закашлявшись, бросает пузырь с крыши, и сам едва не падает — его ловит за шиворот Андрюха.

Пока происходит эта возня, никто из наших не стреляет. Кто-то менял рожки, Андрюха мочился с крыши, когда из хрущевок раздалась автоматная очередь.

— Ложись! — орет Столяр.

Все, кроме Андрюхи, ложатся.

Пока Андрюху хором умоляли лечь, он убрал член в штаны и, сказав неопределенно: «Сейчас я им на хер...» — дал еще одну длинную очередь.

— Мы куплены дорогой ценой! — снова вопит Монах.

И я чувствую по его голосу, что он от остервенения протрезвел. Бегу к пацанам, крича, чтоб они прекратили стрелять. Кого-то из лежащих у края и уже изготавливавшихся к стрельбе хватаю за шиворот, поднимаю. Толкаю Монаха, крича что-то ему. Повернувшись, он мгновение смотрит на меня, улыбаясь, и в полный рост, не спеша, уходит к лазу. Вместе с подоспевшими Столяром и Язвой мы уводим Андрюху-Коня.

В «почивальне» с горем пополам находим тех, кому необходимо заступить на посты, отправляем наряд на крышу. Кто-то ложится спать. Столяр что-то шепчет Плохишу, и тот вскоре приносит еще спиртного. Дядя Юра пытается уговорить нас угомониться.

— Все нормально, Юр! — говорит Столяр.

Косте, наверное, уже за тридцать, посему он называет дока не по отчеству и не «дядя», а просто по имени.

В который раз начинается разговор о случившемся днем, на этот раз повествование ведет дядя Юра. Он ведь первый узнал, что Шею и Тельмана убили, и он рассказывает, как все было. И мы еще несколько раз поминаем парней. Обоих сразу. И по одному. И всех остальных солдат, погибших на этой земле.

Приходит кто-то с наряда на крыше, просит водки.

— Вы там... понятно, да? — строго говорит Столяр и водку выдает.

— Не стреляют больше? — спрашивает Язва.

Отвечают, что нет.

— Только дождь льет. Холодно. Сейчас с крыши смоет нас.

Бесконечно усталый, усталый, как никогда в жизни, иду спать. Наверное, я так же был ошарашен случившимся, так же устал и столь же ощущал себя счастливым, когда родился. Какое-то время, взобравшись на кровать, я

думаю обо всем этом. И, как обычно перед сном, кажется, что из мысли, ворочающейся в голове, должен быть выход, как-то она должна забавным и верным образом разрешиться.

Еще глубокой ночью я почувствовал, что хочу отлить, но поленился вставать. К утру желание стало нестерпимым.

Я открываю глаза и вижу пальцы своих ног, они немного ссохшиеся, словно виноград, полежавший на солнце.

«Пацанов убили, — думаю я и морщусь. — Господи, как гадко, что их убили!» — хочется мне закричать.

Все спят. Дневальный заснул. Никто не храпит.

— Никто не храпит, — говорю я вслух, пытаясь незначащими словами отогнать жуткую, повисшую летучей мышью в горле тоску. — Никто не храпит, — повторяю я. — Быть может, мы ангелы?

Вроде бы с улицы доносится чей-то крик, гортанный. Показалось, наверное. Но я все же возвращаюсь к кровати, попрыгивая на ходу от желания помочиться, хватаю автомат и бегу вниз. В коридоре вижу пацанов с поста на крыше — спят, черти. Дождь согнал их сюда.

Спеша вниз, я пинаю кого-то из лежащих, ругаюсь матом, говорю, чтоб немедленно отправлялись на пост. Тот, кого я пнул, отвечает мне что-то борзым полупьяным голосом.

Расстегивая ширинку и притоптывая на ходу, я выворачиваю с площадки между вторым и первым этажами и вижу бородатых людей, волокущих полуголого мужика из туалета. Дергаюсь как ошпаренный назад и понимаю, что полуголый человек — это дядя Юра. Сквозь сон я слышал, как он вставал, тоже, наверное, в туалет пошел.

Снимаю автомат с предохранителя, передергиваю затвор.

Я выглядываю еще раз и даю очередь поверху, чтобы не попасть в дядю Юру. Два чечена тащат его под руки, у него спущены штаны. Мне кажется, что чечены даже не дернулись, когда я выстрелил.

Увидев меня, чечен, стоящий у туалета, широко улыбаясь, дает длинную очередь от живота. Известка летит на меня, присевшего и, кажется, накрывшего голову рукой.

— Пацаны! Пацаны, мать вашу! — каким-то не своим, дурашливым криком блажу я. — Тревога!

Дожидаюсь, когда стрельба прекратится, и, поднявшись, едва выглянув, снова бью из автомата поверху.

— Ну-ка, оставьте его, суки! — кричу я.

Но в коридоре уже никого нет. Кто-то мелькает, исчезая, в дверях школы.

— Пацаны! Мужики! — воплю.

Кто-то едва не сшибает меня, сбегая по лестнице.

— Чего? Чего?

— Тихо, там чечены! Там дядя Юра! Они его утащили!

Мы все орем, словно глухие.

— Сколько их?

— Хер его знает! Я троих видел...

— Что с дядей Юрой?

Я не отвечаю.

— Двоим стоять здесь — держать вход, — приказываю.

Бегу в «почивальню». Слышу за спиной выстрелы. Стреляют с улицы. И наши отвечают. Громыхает взрыв, тут же еще один, непонятно где.

— Язва! Хасан! — ору. — Столяр!

Костя выскакивает навстречу в расхлябанных берцах.

— Чего? — спрашивает меня Столяр.

— Чечены дядю Юру утащили. Из туалета.

— Какие чечены? Откуда?

— Хер их знает откуда. Вооруженные...

— Ты стрелял?

— Я стрелял. Поверху, чтоб дядю Юру не убить. Надо на крышу идти!

— А где пост? — округляет глаза Столяр. — Где наряд?! — орет он. — Где дневальный?

Я накидываю разгрузку. Руки трясутся, будто у меня припадок.

— Чего, чего? — спрашивают все.

Подбегаем к окну, смотрим в бойницы.

С улицы бьют по бойницам. Все присаживаются, кроме Андрюхи-Коня, который, невзирая на пальбу, ставит пулемет на мешки и начинает стрелять по улице.

Пацаны кидают гранаты, одну за другой. Кажется, за минуту мы их перекидали больше полусотни.

Астахов бьет из «граника» по двору.

Начинают работать, жестоко громыхая, автоматы.

— Вон побежали! — выкрикивает кто-то.

— Кто побежал?

Ничего никому не понятно.

— Амалиев! Связаться со штабом! — орет Столяр. — Язва, брат! Давай на крышу, возьми своих! Рации все берите. Есть там кто у входа? — спрашивает у меня.

— Есть. Плохиш, еще кто-то.

Столяр посылает Хасана к входу. Все сразу и с удовольствием слушаются Столяра.

Я бегу на крышу — мне хочется что-то делать. В рации — шум, мат, треск. Стоит беспрестанная пальба.

Вылезаю наверх. Ползу к краю, к бойницам. За мной еще кто-то. Оборачиваюсь, хочу сказать, чтобы к другой стороне крыши, где овраг, тоже кто-нибудь полз, но Язва уже приказал кому-то то же самое.

Высовываю голову и сразу вижу на школьном дворе, у самых ворот, дядю Юру.

— Мать моя... — говорит кто-то рядом.

Словно увидев нас, дядя Юра, бесштанный, голый, шевелит, машет обрубленными по локоть руками, и грязь, красная и густая, свалявшаяся в жирные комки, перекатывается под его культями. Дядя Юра похож на пингвина, которого уронили наземь.

«Руки измажет!» — несуразно, чувствуя то ли головокружение, то ли тошноту, то ли накатившее безумие, подумал я.

Вдруг понимаю, что никто уже несколько мгновений не стреляет. Наверное, пацаны в «почивальне» тоже увидели дядю Юру.

«Когда ж они успели...» — думаю, глядя на дока.

— Аллах акбар! — выкрикивает кто-то, невидимый нам, за воротами.

Крик раздается так, словно черная птица вылетела из-под ног, неожиданно и вызвав гадливый и пугливый озноб. В проеме раскрытых ворот появляется чеченец и дает несколько одиночных выстрелов в пухлую спину дяди Юры.

Кто-то из лежащих на крыше стреляет в чеченца, но он, невредимый, делает шаг вбок, за ворота, и исчезает. Мне даже кажется, что он хохочет там, за забором.

Дядя Юра еще раз шевельнул обрубками, как плавнями, катнул грязную бордовую волну и затих.

Язва заряжает подствольник гранатой и, прицелясь, стреляет.

— Недолет, — зло констатирует он, когда граната падает метрах в десяти от забора — во двор. Комья грязи падают на спину дяди Юры. — Растяжки! — рычит Язва. — Они за ночь все растяжки сняли у забора! Мы все проспали!

Несколько чеченцев, не дожидаясь, когда граната упадет им на голову, отбегают к постройкам. В них стреляют все находящиеся на крыше. Автоматы бьются в руках, захлебываясь от нетерпения.

«Мимо бьют все, мимо...» — думаю.

Я не стреляю. Беру бинокль у Язвы и, смиряя внутренний озноб, смотрю вокруг. Едва направив бинокль на хрущевку, вижу перебегающего по крыше человека.

— Берегись! — ору я. — На крыше хрущевок чеченцы!

Язва, слыша меня, не пригибается и еще раз стреляет из подствольника.

Я ругаюсь матом вслух, злобно, пытаясь разозлить себя, заставить себя смотреть. Еще раз поднимаю бинокль и, не в силах взглянуть на хрущевки, смотрю на дома, стоящие слева от школы, возле дороги.

Язва ложится на крышу, губы его сжаты, глаза жестоки. Несколько пуль попадает в плиты бойниц, мы слышим.

На левый край школы падает граната — никто даже не успевает испугаться, все разом дергаются, потом, подняв головы, смотрят на место взрыва — там никого не было, — а затем друг на друга. Все целы.

— Подствольник, — говорит Язва. — Из подствольников бьют.

— Это чего у тебя? — спрашивает Степка Чертков у Язвы.

Грише в ботинок воткнулся осколок. Он вынимает его пальцами.

— Надо уползать! — говорю я, но не успеваю до конца произнести фразу, потому что слышу, как по рации, чудом прорвавшись сквозь общий гам, не своим голосом кричит Столяр:

— Язва! Язва, твою мать! Чеченцы в школе!

— Слева стреляют! — голосит кто-то из пацанов на крыше. — Вон из тех зданий! — И указывает на дома у дороги.

У меня холодеют уши: я слышу, как над нашими головами свистят пули. Мерзкие кусочки свинца летают в воздухе с огромной скоростью, и от их движения происходит легкий отвратительный свист.

— Уходим отсюда! — говорит Язва.

«Куда уходить? — думаю я. — Может, там уже всех перебили?»

Крыша видится мне черной гиблой льдиной, на которой мы затерялись, оторванные от мира.

Ковыляя, никак не способные придумать, как же нам передвигаться — ползком, на карачках, гусиным шагом, в полный рост, прыжками, кувырками, — мы движемся к лазу.

Задевая всеми частями тела обо все, скатываемся по лестнице. Внутри школы раздается непрерывный грохот, словно там разместили несколько заводских цехов по сборке металлоконструкций.

Я еще не слез, стою на лестнице, боясь наступить на голову нижестоящему, на меня кто-то, обезумев от спешки, валится. Сапогами, ногами, коленями бьет меня по темени, чуть ли не сдирает скальп, уши, обдирает, терзает шею, давит меня. Держась одной рукой, на которой висит автомат, за лестницу, я поднимаю другую, пытаясь остановить того, кто сверху, кричу что-то при этом. Но тот, кто сверху, не останавливается, мне кажется, он садится мне на голову, хочет меня оседлать; я склоняю голову, сгибаюсь, и он переваливается через меня, едва не отодрав мне уши. Он падает вниз, лицом на каменный пол, переворачивается на бок, и я вижу Степу Черткова с деформированной мертвой головой.

— Степа! — вскрикивает кто-то.

«Что же это?..» — думаю и не успеваю додумать.

Спрыгиваю, переступаю через Степу.

— Берите его! — говорит Язва.

Степу пытается поднять Монах.

— Погоди! — говорю я и с помощью Монаха снимаю со Степы разгрузку, надеваю ее поверх своей.

Монах вскидывает Степу на плечо. Степина голова свешивается вниз, волосы словно встают дыбом, и все они слипшиеся, в черной густой крови.

Я поднимаю Степкин автомат. Спешу, отяжелевший, за Язвой. Мы заглядываем в коридор, но никого не видим.

Язва вызывает Столяра. Костя сразу откликается.

— Коридор чистый? — спрашивает Язва.

— Да! Чистый! — отвечает Столяр.

Бежим в «почивальню».

Бросаются в глаза огромная спина Андрюхи-Коня и его белые руки на пулемете. Он надел разгрузку на голое тело.

Несколько пацанов стоят у бойниц, беспрестанно стреляя. На полу — сотни гильз.

— Чего? — кричит Столяр, глядя на Степу Черткова.

Монах молча сваливает Степу на кровать. Щупает у него пульс. Какой там пульс, вся голова разворочена. Из пулемета, что ли...

— Кто прорвался? — спрашивает Язва.

— Влезли... — начинает Столяр и обрывает себя, всматриваясь в мертвое лицо Степы. — Влезли, — продолжает он, будто сглотнув, — на первый этаж двое... Их Плохиш гранатами закидал.

— А может, они еще где? — спрашивает Язва.

— Не знаю. Я отправил своих и ваших по классам, по два человека. У всех рации есть.

— Чего, отошли они, Кость? — спрашиваю я.

— Вроде...

— ГУОШ отзывается? — спрашивает Язва.

— ... Отзывается... Говорят, сидите, ждите, они в курсе.

— Чего «в курсе»?

— Да не знают они ни хера! Может, чечены опять город берут? Может, в ГУОШе так же сидят, как и мы, запертые?

Я подхожу к Андрюхе. Он него, кажется, валит пар. Он возбужден. На белом лбу ярко розовеет небольшой прыщик.

— Чего там? Куда бьешь? — кричу я.

— По хрущевкам, — отвечает Андрюха злобно, ответ я угадываю по губам. — Все стреляли, никто не попал! — говорит он, уже о другом, о нас. — Их, бля, человек двадцать было во дворе. А мы сначала обоссались все, потом окосели все, на фиг!

«Мы обоссались, а он нет», — думаю я об Андрюхе.

Амалиев сидит у без умолку гомонящей и, кажется, готовой треснуть рации, неотрывно глядя на мертвого Степу. Монах стоит рядом с кроватью и тупо смотрит на свой ботинок, весь покрытый кровью, Степиной, застывающей...

Дима Астахов, возле которого стоит труба гранатомета, оглядывается на мгновение, вглядывается в Степу и снова стреляет, серьезный и сосредоточенный.

Столяр начинает поочередно вызывать всех, кого разогнал по кабинетам, спрашивая, как обстановка.

Я слышу голос Скворца. Кличу его, дождавшись, пока Столяр закончит проверку.

— Ты где? — спрашиваю, прибавляя громкость рации на полную.

— Рядом с «почивальней», в соседнем классе, — слышу далекий Санин голос.

Иду к Скворцу, предупредив Столяра.

— Егор! — говорит мне Столяр вслед. — Все посты обойди! Посмотри, что где. Доложишь.

Я выхожу из «почивальни» и останавливаюсь в коридоре. Прижимаюсь спиной к стене, смотрю вокруг. Вся школа вибрирует, мелко дрожит, сыплется известью. Вдруг вспоминаю, что у меня до сих пор расстегнута ширинка — с того момента, как я увидел дядю Юру. Застегиваюсь ледяными, негнущимися пальцами. Помочиться не хочется. Дую на руку, пытаясь отогреть пальцы.

Дверь в комнату, где находится Скворец, открыта. Юркнув в помещение, согнувшись, подбегаю к Скворцу, присаживаюсь у стены. Достаю сигарету.

Саня, дав, не глядя в окно, короткую очередь, встает у окна боком, ко

мне лицом. Я киваю ему головой — как, мол? Пытаюсь улыбнуться, но не выходит. Саня смотрит на меня, не отвечая. Лицо его, покрытое белой и серой пылью, кажется, спокойно, лишь щека чуть дергается.

Прикуриваю, затягиваюсь. Вкуса у сигареты нет. С удивлением смотрю на нее и, тут же забыв, зачем смотрю, хочу бросить. Останавливаю себя в последнюю долю секунды, чтобы проверить, глядя на сигарету, не дрожат ли пальцы у меня. Не дрожат.

— Ну, чего? — говорю я вслух.

— Обстреливают. Вон, попали, — Саня показывает на выщербленную стену напротив окна. — Сейчас пристреляются и...

— Семь шестьдесят два... — говорю я, глядя на стену. — Если из пяти сорока пяти жахнут, может отрекошетить по заднице.

Кеша молча смотрит на меня, он стоит у другого окна, держит в руках «эсвэдэшку».

— Чего ты тут делаешь, снайпер? — обращаюсь я к нему. — Тебе позицию надо... Иди к Столяру, пусть он тебе место найдет.

Кеша выбегает, высокий, с длинной винтовкой, которую он иногда раздраженно, иногда нежно называет «веслом».

— Пойдем со мной. По постам, — говорю я Сане.

Выбегая, краем глаза я вижу, как от простреливаемой стены летят куски покраски, битый кирпич.

Когда тебе жутко и в то же время уже ясно, что тебя миновало, чувствуется, как по телу, наступив сначала на живот, на печенку, потом на плечо, потом еще куда-то, пробегает, касаясь тебя босыми ногами, ангел и стопы его нежны, но холодны от страха.

Ангел пробежал по мне и, ударившись в потолок, исчез. Посыпалась то ли известка, то ли пух его белый.

Я оглядываюсь на дверь комнаты, где мы только что были. Машинально трогаю стены — не картонные ли они, а то сейчас пробьет навылет.

Мы бежим по коридору. На площадке между первым и вторым этажами пацаны поставили два стола, привалили их мешками с песком. Руководит всем Хасан. Рядом Плохиш сидит, ухмыляется. Еще Вася Лебедев и Валя Чертков, с распухшей хуже вчерашнего рожей, бордовое месиво совершенно залепило правый глаз.

«Убили братика твоего, Валя», — хочу я сказать, но не могу.

— А у нас тут чеченцы, моченые в сортире... — говорит Плохиш.

Зная, что у Плохиша спрашивать что-либо бесполезно, обращаюсь к Вальке:

— Чего случилось?

— А пробрались двое... В туалет влезли, в окно. Плохиш прямо к туалету подбежал, кинул две гранаты. Потом зашел туда, вон автоматы притащил...

Гордый, что есть такие пацаны в мире, я смотрю на Плохиша...

— Все в говне и в мозгах... — начинает Плохиш и тут же обрывает себя. — Слышь, Хасан, давай твоим собратьям бошки отпилим? Как они, суки, дядю Юру обкарнали всего.

Хасан кривится и не отвечает.

Плохиш вытаскивает нож, хороший тесак, и, косясь на Хасана, начинает ножом забавляться, колупать стол.

— Ну, бля, будут они атаковать? — говорит Вася Лебедев спокойно.

И я удивляюсь его спокойствию — неужели ему хочется, чтобы кто-то полез сюда?!

— Чего там? — спрашивает у меня Вася, имея в виду положение дел на крыше, в «почивальне»...

— Сюда ведь могут из гранатомета засадить. От ворот. Или если в упор к школе подбегут, — говорю я, не отвечая, чтобы не обмолвиться о Степке Черткове.

— Учтем, — говорит Вася Лебедев.

— А вы там на хер сидите? — спрашивает Плохиш. — «В упор к школе!» Вы хер ли там делаете? Спите, что ли? Как там дела, у тебя спросили!

— Нормально, — отвечаю я.

— Если они подбегут, мы им Валю покажем — они охренеют, — говорит Плохиш.

Мы все смотрим на Валю, на его искаженное, вздутое, бордовое одноглазое лицо.

— Ты целиться-то можешь? — спрашиваю я.

— А чего ты в двух разгрузках? — перебивает меня Плохиш. — Ты лучше бы запасные трусы надел.

Вася Лебедев косится на меня иронично, но добро, и Валька Чертков готов засмеяться, хоть ему и больно это делать, но неожиданно обрывает себя.

— А это ведь Степкина разгрузка, — говорит он. — Ты чего?..

Валя смотрит на меня, пытаясь раскрыть второй, затекший глаз, рот его чуть приоткрыт, он хочет еще что-то сказать, но ждет меня.

Я смотрю на Валю, сжав скулы.

— Иди. Он в «почивальне», — говорю я.

Валя хватает автомат и бежит.

Пацаны смотрят на меня.

— Убили Степу. В голову. На крыше, — говорю я и закуриваю.

Пацаны тоже закуривают.

— Надо связь держать, — говорит Хасан, помолчав, — А то сейчас из ГУОШа подъедут, а вы своих же перестреляете. Куда там все палят?

— Известно куда, — говорит Плохиш и, подняв автомат над своей круглой башкой, кладет его на мешок, сам не высовываясь, корчит умилительную испуганную рожу, трясет автоматом, как отбойным молотком. — Они не смотрят, — поясняет он свою пантомиму. — Им неинтересно.

Я улыбаюсь и думаю одновременно, что как это странно, вот Степу убили, а Плохиш все придуряется, и мы улыбаемся, и вот меня тоже убьют, и будет то же самое... Ну не будут же все рыдать, сжимая береты в руках. Да и надо ли мне это?

— Степу жалко, — говорит Саня, единственный, кто не улыбается.

— Ничего... — отвечает Вася Лебедев и не заканчивает фразу.

Нет, он не хотел сказать, что все это, мол, ерунда, — он хотел сказать, что Степу мы помним и сделаем все, чтобы...

И все поняли, что Вася сказал.

— Учтем, Саня, — говорит Вася и толкает Скворца в плечо.

Мы встаем и уходим, я и Саня.

В большой классной комнате, глядящей одними окнами на овраг, а другими на пустыри, пацаны говорят нам, что чеченцы сорвали растяжку в овраге.

— Одного раненого видели! — кричат возбужденно. — Его аж подбросило. И заорал! Они полезли за ним, мы еще одного подстрелили. А они потом как дали из «граника»! И не попали! Но все стекла на хер вылетели...

— Чего там слышно из ГУОШа? — спрашивают меня.

— Ничего. Приедут, наверное. Вызволят.

Мы заглядываем еще в несколько комнат. Все целы, стреляют или снаряжают магазины.

«Уже скоро, наверное, приедут, — думаю я о помощи из ГУОШа, — знают же они, что мы тут окружены. Должны нас вытащить отсюда. Главное, чтоб не убили, когда мы будем выезжать. Может быть, нас не будут штурмовать. Дядя Юра и Степка — и все, больше никого... Зачем мы полезли на крышу? Пересидели бы. Кто предложил на крышу идти? — Не могу вспомнить. — Или, наоборот, не надо было с крыши уходить? Что мы стали так суетиться? Как глупо все... — Мне не очень страшно. Вовсе не страшно. — А почему Степа последний спускался? Ведь должен был я последним уходить. Или Язва...» — Отмахиваюсь от мысли. Потом, все потом. Так получилось.

Воздух в комнате треснул, метнулся по углам, уполз в щели. Во все стороны густо и жестко плеснуло песком, полетело щепье и стекло. Сетка, висящая на окнах, затряслась. Язву отбросило, он с грохотом упал спиной на пол и остался лежать с раздробленным лицом, хватая воздух, как рыба, выброшенная на берег.

В бойницу, в мешки и плиты влепили заряд гранатомета. В ушах звенит.

Тут же под окном гакнул и осыпался еще один взрыв. И сразу еще один.

Андрюха-Конь, вытерев голой рукой лицо и едва разлепив глаза, вновь встает к пулемету. Вслепую дав очередь, он вновь трет глаза.

— Второй номер! Лента! — орет он и снова трет глаза.

Я вижу под его глазами красные кровоточащие борозды, глаза тоже смазаны красным, и, кажется, веко порезано, наверное, в его ладонь впился кусок стекла, и он трет себя этой ладонью, не замечая.

— Они идут! — кричит кто-то.

Глядя в окно, я вижу перебегающие фигуры, много.

«Господи! Господи, как их много!» — хочется заорать.

Кажется, что чеченцы движутся неспешно. Да, они неспешно бегут, прямо к нам. Зачем они сюда, к кому?

Один из бегущих, выхваченный моим суматошным зрением, прячется за сараюшку, где располагается кухонька Плохиша, присаживается и, скалясь, кладет гранату в подствольник.

Прицеливаюсь и стреляю, в присевшего за сараем удобно стрелять по диагонали, спрятавшись за стену. Чеченец дергается, но, не боясь выстрела, выворачивается в мою сторону и... Не знаю, стреляет ли он, я отстраняюсь, поднимаю вверх автомат.

«Косая тварь...» — ругаю себя. И снова: «Зачем они бегут сюда?»

Торопясь, словно опаздывая, стреляем.

— Граната! — вскрикивает кто-то рядом со мной.

Вскидываю взгляд, стремясь увидеть легкий овальный слиток, готовый разорваться, и вижу. Граната бьется в сетку на окнах, отскакивает назад и падает под окна школы.

Услышав ухание разорвавшейся гранаты и надеясь, что взрыв отпугнет чеченцев, я снова пытаюсь выстрелить, но рожок пуст. И другой, привязанный синей изолентой к вставленному в автомат, тоже пуст. Бросаю их Амалиеву, к его столу, где он сидит у рации и снаряжает пацанам рожки.

— Анвар, быстрей! — кричу.

Он смотрит на меня озлобленно, загоняя патроны в чей-то рожок.

Я смотрю вокруг, замечаю автомат Язвы под кроватью Сани Скворца. Подбегаю туда и вижу чей-то носок. «Мой или Саньки?»

Отстегиваю от Гришиного автомата рожки, вижу, что один полный, а в другом — последний патрон. Пристегиваю их к своему автомату, смотрю на спины, на лица пацанов. Они перебегают от окна к окну: мокрый, с бешеными глазами Столяр, взвинченный Федька Старичков, Кизя, с алюминиевыми, спокойными скулами и тонкими губами, Дима Астахов, повесивший трубу гранатомета за спину, Валя Чертков с одним глазом, раскрытым до предела, и другим — совсем невидным, Скворец...

— Андрюха! — ору я Суханову, который так и не сходил с места. — Смени позицию!

Андрюха-Конь хватает пулемет за ствол и перебегает.

«Он же руку сожжет!» — мелькает у меня в голове.

Присев на корточки, я примериваюсь, куда мне встать, и вижу чью-то руку, цепляющуюся за сетку, — черную лапу с крепкими ногтями в грязной окаемке. Вслед за рукой появляется лицо, вполне довольное, обильно бородатое. Другой рукой взобравшийся прямо к «почивальне» чеченец кладет в бойницу, от которой только что отошел Андрюха-Конь, автомат, и я вижу, как ствол начинает подпрыгивать на кладке бойницы, стреляя в глубь «почивальни».

Бегу к окнам, зачем-то бегу к этому лицу, делаю, кажется, два прыжка и

стреляю почти в упор в бороду. Палец мой изо всех сил тянет на спусковой крючок, но автомат больше не стреляет: суматошно я вставил тот рожок, где был последний патрон. Вытаскиваю из разгрузки гранату, срываю кольцо, бросаю ее в бойницу, вслед упавшему, словно боясь, что он снова полезет вверх.

«Ползут, как колорадские жуки...» — думаю я, в голове мелькает детская картинка: какая-то сельская дорога, конец августа и колорадские жуки, уныло уползающие с картофельного поля, и мои детские ноги в красных сандалиях, подошвы которых уже покрыты влажной коркой жучиных внутренностей, с вклеенными в едко пахнущее месиво полосатыми желтыми крылышками.

— Семеныч на связи! — выкрикивает Амалиев.

— Семеныч! — орет стреляющий Столяр, не отходя от бойницы. — Семеныч! — ревет Костя, словно Куцый может его услышать. — Они в окно к нам лезут, Семеныч! Прямо в окно! Вы где там, бля?

Амалиев, подумав мгновение, вытягивает руку с зажатым в ней динамиком и большим пальцем нажимает на тангенту, давая Семенычу послушать Столяра. Если, конечно, можно здесь что-то услышать.

Астахов, как ужаленный, отскакивает от бойницы, приседает, держа себя за голову. К нему кидается Скворец. Астахов убирает руку, кажется, в голову ему попал осколок. Течет кровь, Астахов зло морщится. Скворец танцующими руками бинтует его. Наверное, Астахову кажется, что бинтует слишком долго, он вырывает бинт из Саниных рук, связывает концы и возвращается к бойнице. По его шее течет кровь. Лицо у него страшное, взгляд дикий.

Столяр, пригибаясь, бежит к Амалиеву, поскальзывается на гильзах, переворачивается через голову и, сидя у ног Амалиева, выходит на связь.

— На приеме! — кричит он, назвав свой позывной.

Я не слышу, что говорит Семеныч.

— Нас штурмуют! Мы в осаде! Три «двухсотых»! Дока убили! — выкрикивает Столяр, кажется, тоже не услышавший Семеныча.

— Когда будете? У нас раненые! Когда помощь? — кричит он, подождав.

Слушает ответ.

— Не понял!

Еще слушает.

— Кашкин не приезжал! Я за старшего!

Опять слушает. Бросает рацию на стол.

— Снаряжай, чего сидишь! — орет он на Амалиева.

Заставляю себя выглянуть в окно. Кидаю еще одну гранату и, будто в отчаяние, стреляю, поводя автоматом во все стороны, пытаясь хоть что-то увидеть и в то же время уверенный, что вот сейчас, прямо сейчас вот, в следующую секунду, получу в лоб пулю.

Дима Астахов бьет из «мухи» в сарайчик Плохиша. Во все стороны летят кирпичи, доски и даже, кажется, банки. Отстраняюсь от бойницы, словно выныриваю. Хватаю воздуха и снова стреляю. Я вижу нескольких человек, отбегающих к воротам. Быть может, мне мерещится... И еще нескольких, лежащих на земле, в грязи. Неужели мы их все-таки убиваем?

...Патроны, кончились патроны, рожок пуст.

Ныряя возле бойниц, подскакиваю к Амалиеву. Беру свои уже снаряженные рожки и только тогда вспоминаю, что у меня в боковых карманах разгрузки лежат еще два рожка, нетронутые.

— Амалиев, к окну! — орет Столяр.

Тот, нервозно схватив автомат, пытается встать, но автомат цепляется ремнем за стол.

Приседает у бойницы Кизя, падает на колени. Никто к нему не спешит, может, не видят. Бегу к Женьке, он держит себя за плечо. Сквозь Женькины пальцы толчками бьется кровь.

Амалиев начинает орать, я не разбираю ни слова, но понимаю, что ему

не нравится все происходящее вокруг, не нравимся мы и он не хочет идти к бойницам и стрелять.

Не знаю, что делать с Женькой. Перевязать надо? Нет, укол, сначала укол. Кажется, я говорю вслух.

— Женя! — говорю я, едва слыша свой голос. — Сейчас, Женя!

Лезу в задний карман разгрузки за индивидуальным пакетом.

— Скворец, помоги! — прошу я, боясь, что обязательно что-нибудь спутаю. — Саня! Санек!

Делая укол, раскручивая бинт, при этом поглядывая на кривящегося в муке Женьку, лоб которого покрывается крупным потом, ошалевший от грохота, с липкими и красными руками, оставляющими следы на бинтах, которые все равно сразу насквозь пропитываются кровью, как только я их криво и путано прикладываю к Женькиному плечу, пропустив под мышкой и передав Сане, сидящему за спиной Жени, — вот в эти мгновения я вдруг понимаю, что все происходящее погружает меня в состояние некоей одурелой невесомости. И я начинаю видеть вокруг себя все. Кажется, что я вижу даже то, что происходит у меня за спиной. Вижу мертвого Степу Черткова, лежащего на кровати с повернутой в сторону окон деформированной головой, и его брата, Валю, который, отстреляв, меняет рожки и смотрит на Степу неотрывно. И я вдруг понимаю, что они похожи с братом — сейчас еще больше, чем когда один из них был жив, — своими бордовыми, одноглазыми, страшными лицами.

Дима Астахов идет за рожками к столу, где все еще кричит Амалиев. Подойдя, Дима бьет Амалиева в лицо, очень спокойно и очень сильно, и тот падает, сшибая стул, рацию и еще что-то. Взвизгнув, выскочил из-под Амалиева Филя, оказывается, лежавший где-то возле. Амалиев пытается подняться и даже поднимает вверх автомат, но Астахов, перешагнув через стулья, вырывает у него ствол и наступает ему на лицо. И даже не убирая ногу, которую силится сдвинуть Амалиев, отстегивает рожки от его автомата и вставляет в свой. Тельник Астахова бурый, сохлый, пропитавшийся кровью, текущей из-под кривой повязки на его голове.

Федя Старичков, сделав короткую очередь, отбегает в угол. Уверен, что его ранило, но его рвет.

И еще вижу Столяра, который вызывает по рации Кешу Фистова, отправленного им на чердак, к чердачному окну.

— Кеша! — кричит Столяр в рацию. — Работай по хрущевкам! Там снайпер!

Ритм сердца, ритм восприятия, ритм происходящего схож с ритмом движения ложки или нескольких ложек, положенных в кастрюлю ребенком, который бегает с ней по квартире с целью произвести как можно больше шума. И, наверное, надо просто успокоиться, принять какие-то решения, но как трудно это сделать, как трудно...

— Ташевский! — кричит Столяр. — Вниз, к Хасану надо сходить! Не отзываются они! Может, чехи в школе! И к Фистову зайди, тоже молчит. Всю школу обойди!

Мы тащим скривившегося от боли Женьку к кроватям, укладываем его.

— Пойдем, Саня! — зову Скворца, пытаясь перекричать грохот. — Магазины полны? Гранаты есть?

— Рация! Рацию проверь! — орет Столяр.

Не слыша слов, я угадываю по его губам и по жестикуляции, о чем он говорит.

«Что там, на улице? — думаю. — Где они?»

Не хочется смотреть в бойницу.

Не хочется бежать вниз, к Хасану.

Ни в чем себе не сознаваясь, бессовестно глупя, направляюсь сначала на чердак, подальше от ужаса, от огня, как кот на пожаре. Бегу и матерю себя за страх безбожный.

«Все нормально! Сейчас к Кеше забежим и — вниз!» — клянусь себе.

Кажется, что со стороны оврага вообще нет стрельбы. Значит, мы не окружены? Быть может, отряду стоит уйти? А как же пост? Школа, что ли, пост? Кому она, на хер, нужна? Что вообще мы тут делали?

— Кеша! — удивляюсь я, забравшись на чердак. — Ты чего?

Кеша сидит у самого выхода, сжимая в руках винтовку.

— Я снаряжал, — отвечает Кеша.

Возле ног его рассыпаны патроны.

— Чего ты снаряжал? Ты почему не на позиции? Кеша, сучий сын, быстро, бля, на место!

Крича, я возбуждаю себя и сам забываю, что трусил только что.

Кеша послушно ползет к одному из мелких окошек, обложенному мешками с песком. Мешки сверху придавлены короткой плитой, которую мы в муках притащили сюда еще в первые дни после приезда. Я хочу еще что-то прокричать ему в спину, злобное, но не кричу, мне кажется, что сейчас не надо кричать. Хочу сказать ему, что убили Язву и ранили нескольких парней, но боюсь его напугать, боюсь, что едва мы уйдем, он снова забьется куда-нибудь в угол.

— Кеша, я прошу тебя. Поработай, брат.

Кеша, не оборачиваясь на меня, укладывается. Передергивает затвор и сразу стреляет.

Мы поочередно забегаем с Саней в открытые комнаты, где организованы посты.

В соседних с «почивальней» кабинетах нескольких парней зацепило, никто толком не знает, что делать с ранеными, как перевязать, как положить, что вколоть.

Стреляем с Санькой отовсюду.

Из кабинетов, выходящих окнами на овраг, никого не видно, — чичи наперлись на растяжки и, видимо, больше не полезли. Кроме того, там грязища непролазная, жуткая. Пацаны все равно стреляют, не жалея патронов. Отдаю себе отчет, что мне не хочется уходить из тех кабинетов, где стрельба ведется для острастки, где пацаны кусты бреют. И заставляю себя уходить.

В каждой комнате спрашивают, когда помощь. Я не знаю когда.

Перескакивая через несколько ступеней, спускаемся к посту Хасана.

Плохиш сидит на лестнице между первым и вторым этажами и пускает длинную слюну.

— Плохиш, ранен? — я заглядываю ему в лицо, присаживаясь рядом.

Плохиш поднимает коричневую рожицу, смахивающую на тортик, с двумя вензелями белесых бровок.

— Песка обожрался... — говорит он и снова плюет.

Глаза его чуть дурные, словно он пьян.

— А пацаны? — спрашиваю я и, глядя на Плохиша, понимаю, что он не слышит.

Саня спешит вниз.

— Контузило? — кричу я Плохишу.

Плохиш снова поднимает на меня взгляд и спокойно отвечает:

— Какое, бля, контузило... Хасан прямо над ухом саданул из автомата. Не слышу ни хера. Придурок чеченский...

Иду вслед за Саней. Отмечаю, что стрельба чуть поутихла. Несколько раз слышу голос Столяра по рации: «Прекратить огонь! Прекратить огонь! Вести наблюдение!»

«Неужели отошли?» — думаю я недоуменно и радостно.

Увидев пацанов, Хасана и Васю, я готов заплясать от счастья, и пыльная рожа моя расплывается в самой нежной улыбке, которую способно выразить мое существо.

— Ну и позиция! — говорит улыбающийся и возбужденный Хасан. — Стреляем только в дверь.

— Егор, ты прав был, — перебивает его Вася, — из «граника» дали по нам.

— Попали?

— Попали — мы бы тут не сидели. От ворот, наверное, стреляли. Под лестницу выстрел пришелся. Нас всех аж подбросило... А потом, как чичи до школы добежали, стали гранаты в коридор кидать. Катятся как... как его, бля, когда шары катают?

— Как в боулинге... — подсказывает Хасан.

Вася смеется, довольный.

— Весь туалет гранатами закидали, ироды... — добавляет Вася.

Стены коридора изуродованы, словно их вывернули наизнанку. Потолок осыпался до деревянных перекладин.

— Сань, ты сказал... про Гришу? — спрашиваю я.

Саня кивает головой.

Пацаны молчат. Закуриваем — ну что еще можно сделать?

По школе, кажется, уже не стреляют. Но кто-то в школе не унимается, бьет одиночными.

Столяр, вызвав по рации Кешу, ругается:

— Хорош, друг! Уймись. Мертвые они, мертвые...

Видимо, Кеша стрелял по трупам, валяющимся во дворе.

В коридоре тоже лежит труп — лицом вниз, руки вытянуты, кулаки сжаты. Натекла лужа крови.

— Он... точно убит? — спрашиваю я.

— Ты на голову посмотри ему, слепой, что ли? — говорит Вася Лебедев.

Я смотрю и вижу, что темя лежащего словно изъедено червями. С отвращением отворачиваюсь.

Спускается вниз Плохиш. Прикладывает руки к ушам, крутит головой.

— Чабан — он и в Святом Спасе чабан, — говорит Плохиш. — Чего смотришь? — с деланной злобой кричит он на Хасана.

Снова смотрю на мертвого.

— «Хаса-а-ан!» — закричал, когда вбегал, — улыбаясь, врет Плохиш, заметив мой взгляд, — «Хасан! Нэ стрэляй! Я же брат твой!» Этот придурок встал ему навстречу. «Узнаю тебя, брат!» — вопит...

Смеемся, даже Хасан скалится.

— Плохиш, а ты знаешь, что Астахов твою кухню расхерачил из «граника»? — спрашиваю.

— Серьезно? Идиот, у меня же там заначка. Нет, правда? Ну, идиот! А жрать чего будем?

Я стал называть ее «малыш». Так называл меня отец.

Мне так мечталось, чтобы отец выжил, не умер тогда, увидел ее в легком платье — Дашу. Он нарисовал бы ее мне.

Например, сидящей в ее комнате с синими обоями: она в голубых джинсах и коротенькой маечке расположилась на полу у стены, ест креветки и запивает их пивом, маленькими глотками. И губы ее, на которых в нескольких местах съедена помада, влажно блестят, и глаза смеются...

Или сидящей на стульчике, чтобы на ней был тот минимум одежды, в котором ее допустимо было бы показать отцу...

«А что бы вошло в понятие «минимум»?» — долго думал я, то чуть приодевая, то совсем мысленно разоблачая Дашу.

Или стоящей среди других людей на промозглой остановке, где ее сразу можно было бы увидеть, удивиться ей, легко одетой, изящной, на высоких каблучках...

Казалось, я воспринимал ее, как свое веко, — так же близко. Тем больнее было.

— Разве вы не знаете, что тела ваши суть члены Христовы? Разве ты не знаешь?

Вновь заглядывал ей в глаза, ничтожный, не понимающий ни ее, ни себя.

На ней лежали мужчины, давили ее своим весом, своей грудью, своими

бедрами, волосатыми ногами, каждый трогал ее руками, губами, мял ее всю. Между ее разведенными розовыми изящными коленями, шевеля белыми ягодицами, помещались мои кошмары.

— Тела ваши суть храм живущего в вас Святого Духа, которого имеете вы от Бога, и вы не свои. Ибо вы куплены дорогою ценою. Посему прославляйте Бога и в телах ваших, и душах ваших, которые суть Божии.

И видел снова, как дурно зачарованный: внутри ее, окруженный нежнейшей... в сладкой тесноте... как перезревший тропический плод, лопался...

«Ты меня обворовала», — все хотел сказать я, и не мог сказать. Обворовала или одарила?

Она тихо улыбалась.

— Разве ты веришь, Егор? — спрашивала она.

— Не хочу мочь без тебя. Хочу без тебя не мочь. Чтобы время без тебя невмочь было.

Она пыталась меня отвлечь. Да, она любила, когда чувство кровоточит. Но она не любила истерик. И пыталась меня отвлечь, переводя разговор на то, что должно было отвлечь меня, отвлекало всегда.

— Знаешь, какая разница между нами? Даша любит сухой и жесткий язычок — кошачий, а Егор — мягкий и влажный — собачий.

— Перестань.

Даша вглядывалась в меня, раздумывая о чем-то.

— Я тебя обманула с преподавателем. Ничего у него со мной не было. Не знаю, зачем придумала...

— А больше ни с кем... не обманула?

— Нет.

Не знал, радоваться или огорчаться.

«Бред, бред, бред», — повторял зло.

«Почему все так глупо...»

Все это должно было как-то разрешиться.

Первое, почти радостное возбуждение скоро прошло. В городе слышна постоянная стрельба. Тем более странно и тошно от тишины в школе и вокруг нее. И еще — от наступающей мутной и сырой темноты.

В «почивальне» стонет Кизя. У его кровати сидит Саня Скворец.

— Чем руку смазать? Бля, как горит. Чем, а? — спрашивает Андрюха-Конь. Коричневый рубец ожога от схваченного за ствол пулемета на его левой руке вспух. — Чего там у нас в аптечке?

Он одной рукой вываливает на стол содержимое медицинского пакета. Раздраженно копошится в ворохе лекарств и шприцев. Отходит от стола, ничего не найдя. Лицо его рассечено в нескольких местах розовыми влажными бороздами. И веко вспухло, изуродованное. Он постоянно щурится от боли. И когда щурится, ему еще больнее.

Пацаны затравленно смотрят по сторонам, стараясь не зацепиться зрачками за мертвые руки, ледяные челюсти тех, кто...

Валя Чертков сидит в углу «почивальни», подальше от брата, будто обиделся на него. Единственный Валин глаз слезится, второго не видно.

Пришел Плохиш, спросил, нет ли у кого пожрать. Никто не ответил. Все раздражены и молчаливы. Плохиш постоял около Кизи и вышел.

Вспоминаю, что убил, кажется, убил, почти наверняка убил человека. Сдерживаю желание высунуться по пояс в бойницу и посмотреть вниз — быть может, он лежит там, на земле, смотрит на меня исковерканным одноглазым лицом.

Потерянный и оглушенный бродит, принюхиваясь к кровавым лужам, Филя. Федя Старичков одной рукой вскрывает банку тушенки, жмурясь от боли в боку, кидает несколько ложек пахучей массы на пол — псу. Филя, щелкая зубами, съедает все в одно мгновение.

— Чего творишь? А сам что жрать будешь? — спрашивает Столяр.

— А что, мы зимовать тут собираемся? — отвечает Федя.

Сидящий на своей кровати Амалиев, с раздувшимися и растрескавшимися губами, которые он ежесекундно трогает пальцами, услышав диалог Столяра и Старичкова, настораживается. Но Столяр, ничего не ответив Старичкову, забирает у него банку и убирает в тумбочку дневального.

— Амалиев! — зовет он. — На место. Порядок организуй, что у тебя тут...

Анвар нехотя возвращается.

Злобно переживая приступы боли, тихо рыча, ходит взад-вперед Астахов.

— Надо отнести ребят, — говорит Столяр. — Егор, организуй!

Голос Столяра звучит неприятно громко среди общего вялого копошения. Зову Саню Скворца.

— Дим, не поможешь? — прошу я Астахова, забыв о его ране, и, едва задав вопрос, чувствую, что сейчас он на всех основаниях обматерит меня.

Но Астахов кивает головой. В руке у него, замечаю я, луковица, и он кусает ее.

Подходим к Степке — тихо, словно к спящему.

— Ну, чего смотрим? — спрашивает Астахов. — Взяли, понесли.

Дима засовывает луковицу в рот и хрустит ею, зло сжимая челюсти.

Беспрестанно глотаю слюну. Мы с Саней стараемся не смотреть на мертвого, поэтому идем нескладно, шарахаясь.

Астахов, который держит Степу за ноги, ругает нас:

— Что, кони пьяные?..

Степа уже начал коченеть, мы положили его в кладовку без окон, неподалеку от «почивальни». Степина голова приняла глиняный оттенок. Показалось, что она расколется, если ударится об пол.

Язва, которого понесли следом, — еще мягкий. Держа его за руку, вернее, за рукав «комка», я неотрывно смотрю на прилипшую к его почерневшему лбу прядь паленых волос.

В коридоре встретили Андрюху-Коня, он, не стесняясь, мочится на свою обожженную руку.

На улице раздались выстрелы, и сразу — шум на первом этаже. Спешим вниз.

— Бля! — смеется неунывающий Плохиш, он быстро дышит, словно прибежал откуда-то. — Посмотри-ка на меня! — просит он Васю Лебедева. — Не убили, нет? Пулевых ранений не видно? Осколочных? Шрапнельных? Колото-резаных?

— За жратвой, что ли, бегал? — спрашиваю я, видя две банки консервов, которые Плохиш положил на пол. — Ну дурак.

— Заначка цела, наверное... — говорит Васе Плохиш. — Завалило просто. Надо доски разгрести.

«Они уверены, что их не убьют, — с удивлением понимаю я, — уверены и все».

По лестнице спускается Столяр.

— Хасан, я вам устрою всем! Вы что, сдурели, ублюдки? Ты, спринтер хренов! — орет он на Плохиша. — Еще раз выбежишь, я тебя сам пристрелю. Ты понял? Я тебе обещаю — сам!

Плохиш молча открывает консервы.

— Кильки хочешь? — спрашивает он Столяра, протягивая банку.

Столяр пытается выбить ее, но замахивается слишком широко, и Плохиш легким движением уводит банку из-под удара, приговаривая:

— Не хочешь — как хочешь...

— Костя! — говорит Хасан Столяру. — Нам все понятно.

— Ты почему здесь? — никак не может остыть Столяр, обращаясь на этот раз ко мне.

— Стреляли, — говорю.

— Отделение где твое?

— Скворец — вот он, Фистов на чердаке, Монах контролирует сторону дороги... Какие сейчас отделения, Костя! Все перепутались.

— Ни хера не перепутались. Иди и обойди всех. Пусть автоматы почистят, гранаты возьмут в «почивальне». Расслабились? Думаете, что всё?

— Чего со связью? — спрашивает Хасан Столяра, отвлекая его гнев.

— Амалиев уронил рацию. Астахов ему вписал в лоб, и Анвар осыпался вместе с рацией. Накрылась она. А эти, — Столяр кивает на свою переносную, выставившую антенну рацию, — не берут. Надо подзарядить.

Идем с Саней по коридорам. Воздух сух, тянет на кашель. После безустанного автоматного грохота собственные шаги кажутся далекими, тихими.

На чердаке застаем Кешу, он смотрит в прицел.

— Ну чего, много подстрелил? — говорю.

Кеша не реагирует.

— Скоро наши? — спрашивает он, помолчав.

— Не знаю, — отвечаю сухо.

В одной из комнат, где выставлены посты, сидит у стены Монах, полузакрыв глаза. Его напарник спит прямо на полу, лицом к стене, — даже не вижу кто.

— Спим? — говорю, заходя.

Монах открывает глаза, но не отвечает.

Я прохожу к окну, смотрю на улицу. Неподалеку от школы лежит труп, ткнувшись в лужу лицом.

— Сергей, вас что, выжали всех? — говорю, отстранившись от окна. — Что вы квелые такие?

Монах закрывает глаза.

— Обед будет? — хрипло спрашивает тот, кто лежит.

— Почему не ведем наблюдение? — спрашиваю я, не ответив.

— Мы с соседями по очереди, — говорит Монах.

Выхожу злой.

— Чего они, Сань? Сдурели все? — спрашиваю у Скворца.

— Устали...

В «почивальне» Столяр заставил пацанов устроить раздолбанные бойницы, на скорую руку почистить автоматы, сделать уборку. Гильзы сгребли в угол, при этом кровь размазали по полу. Кажется, она пахнет. Ее обходят.

— Сейчас будем ужинать, — говорит Столяр.

Он отнял у Плохиша консервы. Я, когда уходил с поста Хасана, слышал, как Плохиш выл: «Я за них жизнью рисковал, в меня за каждую кильку по пуле выпустили!»

— Все извлекаем свои запасы, — говорит Столяр. — Сколько просидим здесь, не знаю. Разделим пищу на два дня.

Пацаны лезут в рюкзаки — в свои и в чужие — тех, кто на постах. Но к рюкзаку дока и Язвы и к Степиному хозяйству никто не прикасается. У кого-то находится банка-другая рыбки в томате. У кого-то сухари.

— Амалиев! — говорит Столяр. — Давай-ка посмотри у себя...

Запустив руку в свой туго набитый рюкзак, где царит образцовый порядок, Анвар выхватывает четыре банки. Шпроты, хорошая тушенка, сардины в масле.

Столяр делит добытое.

Лениво жуем. Астахов мнет зубами пищу с диким выражением лица, видимо, ему очень больно. Амалиев ест сардинки, широко раскрывая рот, — губы болят. Астахов, косясь на Анвара, ухмыляется, смягчая дикое выражение своего лица.

Валька Чертков есть отказывается, кажется, он даже не может говорить. Приглядываясь к нему, я вижу, что щека у Вальки лопнула, как больной плод.

— Тебя бы зашить надо, — говорю. — Зарастет так — будешь кривой.

Кизя стонет.

— Столяр! — зовет он дурным голосом. — Водка есть? Дай водки.

Астахов при упоминании о водке начинает медленнее жевать.

Столяр, подумав, идет к своему рюкзаку и возвращается с бутылкой самогона.

— Горилка, — говорит он. — Куда ее беречь, будь она проклята...

Целую кружку наливают Кизе.

Я несу ее, как лекарство больному. Присев на корточки рядом с Кизей, с нежностью смотрю, как он пьет, клацая зубами о кружку. Тут же подаю ему лепесток лука и бутерброд с безглазой рыбинкой.

Вернувшись к столу, пью сам — как воду.

Пацаны пригубляют по очереди.

— Ну, когда за нами приедут? — ругается кто-то, ни от кого не ожидая ответа.

Кто-то, бродя по «почивальне», закуривает. И тут же в «почивальню» бьет снайпер — пуля, чмокнув, входит в стену.

Закуривший поднимает сигарету с пола, которую выронил, чертыхнувшись.

— Курить в коридор, — говорит Столяр. — И жратву разнесите пацанам.

На улице совсем стемнело. Стрельба то в одной, то в другой стороне города учащается, не стихает. Иногда одиночными или короткими очередями бьют по школе.

Курим, осыпается пепел, сшибаемый корявыми, не разгибаемыми после долгих трудов указательными пальцами... Иногда кто-то появляется в темных коридорах, бредет. Узнаем кто только с нескольких шагов.

«Сейчас влезет в школу какая тварь, разве углядишь... Камикадзе, весь надинамиченный... А я ведь человека убил, — думаю устало и не знаю, что дальше надо думать. — Человека убил», — повторяю я, словно вслушиваясь в эхо, но эха не слышу.

— Егор, часы есть? Будешь до трех дежурным. Обходи посты, чтоб никто, как вчера... После трех тебя сменят, — это говорит Столяр.

Киваю в ответ.

Сижу на корточках, медленно докуриваю. Понимаю, что Столяр не видит, как я кивнул ему, но говорить лень.

«Даша... Где-то есть Даша... есть Даша?»

Рядом сидит Скворец. Спросить у него?

Морщусь неприязненно, не понимая, откуда она взялась, неприязнь, что она, к чему, зачем...

Не шевелясь сидит Скворец.

За сутки я так привык к тому, что он рядом. Мы даже не разговариваем, иногда касаемся плечами, иногда переглядываемся. Он так хорошо молчит, что я точно знаю, что он всегда на моей стороне — когда я кричу на кого-то, прошу парней о чем-то. И когда молчу, он тоже на моей стороне. Или я на его? Почему я все время о себе думаю? Нет, все-таки он на моей...

Разносим пацанам банки с консервами. Прислушиваемся к пальбе.

Пацаны жадно глотают пахучую массу — говядину или рыбу.

Опять хочется есть.

Мы идем с Саней вниз, к Хасану, — может быть, там накормят?

Слышен говор внизу.

— О! Егорушка! Родной! — Столяр заметно поддатый, встречает меня радостно. — Ну как?

Я не знаю, о чем именно он спрашивает, но тоже улыбаюсь. Лиц друг друга мы почти не видим, но улыбки слышны по голосам.

— Все хорошо. Загадили только всю школу. Может, место какое определим?

Столяр не отвечает, наливает мне в кружку дурнотно пахнущей горилки — он принес еще один пластиковый пузырь.

Пью, передаю Сане.

Тот, захлебнувшись, кашляет.

— Ну-у... — гудят пацаны разочарованно.

Каждый считает своим долгом ударить его по спине. Плохиш дает оплеуху. Саня отмахивается от него недовольно.

— А чего? Всем можно, а мне нет? — смеется Плохиш.

Появляется откуда-то тушенка, ее держит на широкой руке Вася. Заедаем.

Что-то говорим о произошедшем и происходящем, много материмся, кажется, что только материмся, изредка вставляя глаголы или существительные, обозначающие движение, виды оружия, калибры. На каждую «муху», на каждого «шмеля», летевших в наши бойницы, раскурочивших школу, приходятся россыпи дурной, взвинченной, крепкой, как пот, матерщины.

Поминаем пацанов, снова материмся...

Немного, почти истерично, смеемся, вспоминая, как гранаты, что бросали чичи, бились о сетку и летели вниз.

— Мы, пусть пацаны меня простят, хорошо отделались, бля буду! — говорит захмелевший Плохиш. — По идее, нас должны тут всех уже положить...

Столяр выспрашивает у Хасана, куда можно отсюда уйти через овраг. Все замолкают. Хасан подолгу молчит, не отвечая. Он часто так делает: ему зададут вопрос, он паузу тянет — усиливает значимость ответа. Сейчас все ждут его слов с нетерпением. Но он, похоже, искренне затрудняется.

— Я все здесь знаю. Но я не знаю одного — где... боевики. Куда идти? К ГУОШу? Или в сторону Черноречья? В заводской район? К Сунже? Везде можно нарваться. Причем на своих.

Все молчат.

Где-то в стороне заводской комендатуры слышна серьезная перестрелка.

Школа тиха. Раздается бульканье горилки. Повторяем — по кругу. Говорим что-то несущественное...

Обходим с Саней школу. Чувствую себя бодрее. Водка — славная отрава.

Никто не спит. Все надеются, что утром за нами приедут.

Монах хмур. Он вглядывается в темь за окном, стоя у бойницы. Я встаю рядом с ним и долго молчу. Отстранившись от бойницы, закуриваю, пряча сигарету в ладонях. Табак вновь обрел вкус.

— Сереж, а правда Бог есть? — спрашиваю.

— Есть, — отвечает он без всякой ненужной твердости — так, как если бы я спросил, есть ли у него родители, друг или сестра...

— А зачем он?

Монах молчит. Ему не хочется со мной разговаривать. Кажется, что Монах часто разговаривал со мной мысленно, пытаясь меня убедить в чем-то. И, наверное, уже так много всего сказал, что понял: без толку мне что-то объяснять.

— Чтобы люди не заблудились, — отвечает Монах.

— Это живым. А мертвым?

— А ты как думаешь? — спрашивает он вяло.

— Я не знаю... Бог наделяет божественным смыслом само рождение человека — появление существа по образу и подобию Господа. А свою смерть божественным смыслом должен наделить сам человек, — говорю я.

«Тогда ему воздастся, — хочу добавить я, но не добавляю. — Иначе, зачем здесь умирают наши парни...» — хочу я сказать еще, но не говорю.

— Это, что ли, смысл? — спрашивает он, кивнув за окно.

Там, я помню, лежал труп.

— Божественный смысл... — повторяет за мной Монах тихо. — Ты очень много говоришь о том, что не способен почувствовать.

Спустя несколько часов я укладываюсь спать в «почивальне». Брожу и рвусь во сне, как в буреломе.

Приснились слова. Кажется, такие: «Бог держит землю, как измучен-

ный жаждой ребенок чашку с молоком — с нежностью, с трепетом, — но может и уронить...»

Проснулся.

— Уронить, — повторил я внятно.

— А? — зло спросил кто-то.

— Уронить, — отвечаю.

Филя ест то, чем тошнило Старичкова.

На улице опять льет. Стоит тупой, нудный, наполняющий голову мутью шум воды.

Под утро ранило еще одного пацана из взвода Столяра, в бок срикошетило пулей. Ему так плохо, что все боятся — умрет.

У Амалиева вылезла черная густая щетина — впервые за всю командировку он не брился два дня подряд. Он смотрит на осипшую рацию.

Непроспавшиеся, с красными глазами, подрагивающие в ознобе, ждем: быть может, Семеныч приедет за нами.

Город всю ночь горел, дымился, беспрестанно стрелял. Что там происходит, а?.. Может, уже убили всех? А кто стреляет?

Хочется есть. Кошусь по сторонам, вижу на полу несколько пустых консервных банок. Пожевать что-нибудь — корку хлеба или лимона — хочется.

Шнурки, обращаю внимание на свои шнурки. Кажется, что они кислые на вкус, их можно пожевывать и посасывать, гоняя по рту приятную солоноватую слюну. Откуда-то из детства помню об этом. Рот наполняется слюной. Глотать ее, почему-то холодную, не хочется. Сплевываю.

Курю на голодный желудок. Дую на серые пальцы. Вижу свои неприятно длинные грязные ноги. Не поленившись, лезу в свой увязанный рюкзак за ножницами. Никогда не выносил длинных ногтей, даже ночью просыпался, чтобы постричь, если, проведя рукой по простыне во сне, чувствовал, что отросли.

С щелканьем ножниц на грязный пол падает кривая, мелко струганная роговица, сухая мертвечина.

Слышна тяжелая стрельба. Не хочется вставать, идти смотреть — кто там стреляет, куда стреляет, зачем стреляет. Подумав об этом, бросаю на пол слабо звякнувшие ножницы, встаю, иду.

— Три «коробочки» на дороге! — докладывают наблюдающие. — Движутся в нашу сторону.

«А может, за нами едут?»

Останавливаюсь, чувствую, что дрожат руки, но уже не от страха, нет — от волнения за тех, кто едет к нам, и еще, наверное, от усталости.

Еще не дойдя до поста, слышу гам, крики, стрельбу из автоматов.

Забываю, что устал, не выспался, голоден. Кто-то обгоняет меня. По невнятным суматошным голосам понимаю, что на дороге наши — наверное, Семеныч, — они уже близко, и по ним стреляют. И по школе тоже стреляют. Опять стреляют, сколько можно?..

Вхожу в помещение, съежившись от брезгливой дурноты. Запах пороха и железа, и пота, битый кирпич, битое стекло и этот беспрестанный грохот — чувствую, вижу и слышу. И не хочу чувствовать, не хочу видеть, не хочу слышать. Но руки уже сами снимают автомат с предохранителя, и патрон уже дослан в патронник.

— Прикрывайте, ребятки, плотнее прикрывайте! — это голос Семеныча, я слышу его по рации и вздрагиваю, не понимаю сам от чего — наверное, от ощущения счастья, готового, подобно тяжелой рыбе, вот-вот сорваться, кануть в тяжелую воду.

Хочется высунуться в окно и бить, и бить безжалостно и без страха, ведь нас просит Семеныч — командир, который приехал за нами, нас, непутевых, забрать.

Три бэтээра — едва выглянув, я сразу вижу три бэтээра на дороге и бесконечную грязную сырость, и дождь, и дым. И одна из «коробочек» горит.

От нее спешат бойцы, волоча за руки раненого.

По бэтээрам стреляют прямо из дома у дороги — полощут в упор. Наверное, еще из хрущевок стреляют, гады. Все начинает заволакивать дымом, наверное, угодившие в засаду бросили шашки.

— Семеныч! — выкрикивает кто-то из наших.

Да, это он наверняка — прямой, с крепкой спиной, с трубой «граника» на плече. Он бьет в упор в дом, где сидят чичи. И теряется в дыму, больше его не видно.

— Берите выше! — кричу я стреляющим рядом со мной пацанам, боясь, как бы не порешили своих, не видных за дымом.

Рядом цокают пули, я не прячусь. Не знаю, боюсь или нет. Просто какой смысл прятаться, если уже не попали. Тем более что стреляющие по школе бьют наугад. Слышу, Столяр вызывает Хасана:

— Внимательнее! Подъезжают «коробочки». «Коробочки»! Внимательнее! Понял, нет?

— Понял он, понял, — отвечает Плохиш.

Дым рассеивается. Один бэтээр горит, двух других нет.

«Где они? — думаю, усевшись и снаряжая магазины. — Должны уже приехать».

Хочется сорваться, сбегать вниз, чтобы посмотреть.

«Сколько я рожков отстрелял за сутки? — думаю, присев у бойницы и снаряжая. — Штук сто...»

Зачем-то считаю вслух снаряжаемые патроны — пытаюсь отвлечь себя от мысли — где Семеныч, здесь ли наши или нет, — пытаюсь и не могу.

— Егор, сходи? — просит меня Скворец.

Оставляю его за старшего, спешу в «почивальню».

Зайдя в одну из комнат, вижу на улице «коробочки» — две железные гробины, стоящие у левой стороны школы, у самой стены — так их не видно из хрущевок, а пустырь хорошо простреливается.

— Наши! Приехали! Семеныч там! — говорят мне пацаны, сияя.

Они бьют по пустырю жестко, упрямо, длинными очередями, не жалея патронов, наверное, от хорошего, почти задорного настроения, — рубят кусты и полевую дурнину, корни, проволоку, сучья поваленных неведомо кем кривых и хилых деревьев. Чтоб никакая гадина не подползла к нашим машинам.

— Собираться, что ли? — спрашивают меня пацаны, когда я направляюсь к выходу.

— Сидите пока, — говорю и ухожу, и тоскливое предощущение ноет в моем мозгу, понимание чего-то до предела простого, чего я сам не хочу понимать.

— Только три «коробочки», Костя, только три! Взвод липецких «собров» и три коробочки! — слышу я, подходя к «почивальне», рокочущий, хриплый, родной голос Семеныча, радуюсь этому голосу и тут же постигаю смысл сказанного им — нас не увезут, мы просто не поместимся в «коробочки».

Семеныч с хорошо перевязанной головой и Столяр стоят в коридоре.

— Я эти три бэтээра выбивал всю ночь! И весь день! Они «вертушек» не дают, говорят — нелетная погода! В первый день была летная, а они не дали. А сегодня — нелетная! Я говорю: «Ребят моих покрошат всех!» Я, Костя, умолял их. А командира у липецких «собров» убили! Он на моей, Костя, совести... — Семеныч говорит зло, в его словах нет желания оправдаться — он говорит как есть.

Заметив меня, Столяр недовольно хмурится.

— За патронами... — поясняю я свое появление.

— Егорушка, сынок! — говорит Семеныч и обнимает меня.

Прохожу в «почивальню», не мешая их разговору.

— Где Кашкин? Он позавчера вечером к вам уехал, где он? — слышу голос Семеныча за спиной, он задает вопрос Столяру.

«Нет больше Кашкина», — думаю я тоскливо.

В «почивальне» стоят незнакомые крепкие бородатые мужики, пьют из горла водку.

— Командира нашего убили, ты понимаешь? — обращается ко мне один из них, со слезящимися глазами, весь прокопченный. — Он в бэтээре горит!

Я смотрю в глаза говорящему молча. Бутылка снова идет по кругу.

— Выпей, браток! — говорят мне.

Я пью, не стремясь к бойницам, не торопясь наверх, — стрельба стоит бестолковая. Чечены стреляют со зла, от обиды, что пропустили «коробочки».

— У него рука застряла, когда я его вытаскивал из бэтээра, рука... — рассказывает один из них тяжелым, сдавленным голосом, с трудом вырывающимся из глотки. — Кровь видишь на мне? Это нашего командира кровь.

Я вижу штанину в крови.

— Я его тащу, а у него голова болтается мертвая. Из дома прямо по нам бьют, в упор... — он тяжело дышит и сбивается на рев; рассказывая, он готов разрыдаться и сдерживается. — Семеныч ваш саданул в упор из «граника». Попал прямо в огневую точку, точно говорю, — я слышал, как там заорал кто-то. Заткнулись они...

У «собров» один раненый — в живот. Он лежит в «почивальне», его перевязывают.

«Собры» допивают водку, кто-то бросает в угол бутылку, лезут к окнам, матерясь. Стреляют вместе с нашими.

— Что в городе? — спрашиваю я у одного из «собров», который не стреляет, снаряжает, сидя на корточках.

Мы закуриваем. Чтобы услышать его, я сажусь близко и смотрю ему прямо в обросший полуседыми волосами рот, небрезгливо чувствуя запах перегара, несколько железных зубов вижу...

— «Чехи» вошли через Черноречье вчера ночью, — говорит «собр». — Часть «чехов» в Грозном уже две недели ошивались. Чеченские милиционеры говорили, что боевички в городе, нам говорили, мне лично говорили. Говорили: «Скоро будут город брать». И нашим генералам говорили тоже. А генералам по херу. Как это, бля, называется? Предательство!

Мысль его прыгает, словно обожженная, но я все понимаю.

Он затягивается сигаретой так глубоко, что сразу добрая половина ее обвисает пеплом.

— Сразу весь город осадили, все комендатуры. И ГУОШ осадили, — продолжает «собр», — но в Ханкале «вертушки» подняли, расхерачили вокруг ГУОШа всю округу, а потом мы зачистили всё. У нас одного убили вчера на зачистке. На площади Минутка, говорят, много положили «собров» из Новгорода... Несколько комендатур до сих пор в осаде. Пацаны на блокпостах натерпелись — им тяжелей всех пришлось... К вам до последней минуты не знали, пробиваться или нет, связи никакой, есть коридор или нет — ничего никто не знает, бардак обычный... Ваш Семеныч за вас там душу рвал на портянки...

Зашел Семеныч, что-то сказал или просто кивнул оставшемуся за старшего из «собров».

— Собираемся, мужики! — командует тот своим. — Грузите раненых.

У меня гадко и тошно ёкает внутри: остаемся. Точно остаемся. До последней минуты глупо надеялся, что уедем. А мы остаемся.

В углу «почивальни» стоит несколько ящиков с патронами, гранатами и подствольниками — нам привезли, развлекаться.

Несут еще одного раненого, из взвода Столяра, — снайпер сработал, голова в кровище, помрет парень. Дока нет, у «собров» тоже дока нет, перевязывают сразу несколько человек, корявые, грязные мужские руки мелькают.

Семеныч морщится, будто в муке, ругается — не знаю, не слышу на кого.

Раненых вытаскивают через окно на первом этаже — Кизю, «собра», па-

цанов из Костиного взвода. Тронул руку Женьки, когда его проносили, — дрожит. Глаза закрыты, зажмурены, больно ему.

Костя гонит в бэтээр других раненых — Старичкова, у него загноился бок, Астахова в грязно-ржавой тряпке на голове и Валю Черткова, лицо которого вовсе потеряло привычные человеческие очертания.

Валю, совершенно ослепшего, уводят «собры».

Астахов на приказ собираться не реагирует. Кажется, он забыл, что его зацепили. Замечаю, что тряпка на его голове заново перевязана — туго, на несколько узлов.

— Дима! — повторяет Столяр. — Собираться, я сказал.

— Какого хера? — отвечает Астахов.

— В чем дело, Дима?! — орет Столяр.

— Идите на хрен, я остаюсь! — огрызается Астахов и уходит из «почивальни».

— Я тоже остаюсь, я нормально... — говорит Старичков.

— А, как хотите, — говорит Столяр раздраженно.

«Собр» жмет руки Косте и мне, я с нежностью чувствую его горячую, шершавую лапу.

Эх, мужики мои, забубенные мои мужики...

— Нам командира надо забрать! — говорит «собр». — Прикройте, мужики, как следует.

Бэтээры ревут, вязнут в огромных лужах, выжимают все возможное. Мы стреляем, глохнем, дуреем и стреляем, стреляем.

При повороте на трассу по первому бэтээру бьют из хрущевок, но «муха» мажет и сносит, сбривает крону дерева у дороги.

Все, больше ничего не вижу — бэтээры уходят из виду, вывернув на дорогу.

Еще стреляем, набивая на плечах огромные бордовые синяки.

Спешу из «почивальни» в комнату, из которой ушел, оставив Скворца и нескольких парней. Тащу, согнувшись, две «эрдэшки» патронов в одной руке, «эрдэшку» гранат в другой.

Вбегаю в комнату и не верю своим глазам, видя спину Семеныча. «Так он здесь!» — думаю радостно. Бросаю на пол оттянувшие руки сумки.

Семеныч поворачивается ко мне.

— Проехали, вроде! — говорит мне и Столяру, стоящему рядом с ним.

Семеныч идет мимо бойниц к выходу, не пригибаясь, спокойно.

— Работайте, ребятки, работайте! — улыбаясь, говорит он и выходит.

«Неужели он уехал бы, оставив нас?! — думаю я. — Как дурь такая могла мне в голову прийти?! Семеныч придумает что-нибудь», — уверен я.

— За нами приедут еще? — спрашивает Скворец, явно ждущий положительного ответа.

Оборачиваюсь к нему, еще не решив, что ответить, но почему-то улыбаясь, и несу эту улыбку, чувствую ее как искажение мышц на лице в неожиданно образовавшейся полной темноте, пока меня непонятным образом подсекает под ноги и медленно, как осенний лист на безветрии, качая в разные стороны, бросает на пол. Падения я не ощущаю.

Она смотрела в сторону, моя Дэзи. Всю дорогу она смотрела в сторону, не обращая внимания ни на меня, ни на пассажиров электрички, в которой мы ехали к Святому Спасу. Когда пассажиры вставали, переходили с места на место, брали вещи с багажных полок, ставя рядом с моей собакой грязные тяжелые ботинки, она осторожно отодвигалась, едва шевелила хвостом, щурила хмурые глаза. Она казалась усталой, моя сучечка. И неродной.

У меня так мало осталось близких душ на свете, честное слово, мало. Мне так хотелось, чтобы Дэзи дружила со мной, — мне не было еще и десяти лет, и что у меня еще оставалось из детства?

В детстве были очень просторные утра, почти бесконечные. Часы не накручивались нещадно, один за другим, сгоняя слабосопротивляющийся

день к вечеру, обессмысливающему еще один день на земле. Нет, в детстве было не так. Пробуждение наступало долго. Поначалу разум вздрагивал, вырывался на мгновение, цеплял какие-то звуки. Потом глаза открывались, и начиналось утро. Оно не начиналось раньше пробуждения, как происходит сейчас. Утро звучало, источало запахи, казалось, что в мире раздается тихий звон, звон преисполняющий. Все самое важное в моей жизни происходило по утрам. Каждое утро просыпалась Даша. Что может быть важнее? И каждое утро там, в детстве, на улице лаяла моя собака. Радуясь моему пробуждению, так ведь? Иначе что ей лаять?..

А сейчас она смотрела в сторону. Я кинул ей печенье, и она съела. Сидя ко мне спиной, лязгнула зубами, заглотила и не повернулась, не стала заглядывать мне в глаза, выпрашивая еще.

Стекла окон были грязные, и за стеклами текли сирые просторы и порой моросил дождь. Казалось, что все находящееся за окном имеет вкус холодного киселя.

Граждане, сидевшие вокруг, были хмуры, лишь что-то без умолку говорили две бабушки, сидевшие напротив. Мне очень хотелось, чтобы Дэзи укусила кого-нибудь из них за ногу.

Полы были грязны, затоптаны. Дэзи лежала на полу, и, когда снова и снова кто-то двигался, вставал курить, заставляя ее волноваться, передвигаться, мне становилось жалко мою собаку — до ощущения физической боли. Хотелось затащить ее к себе на колени, обнять. Но она бы наверняка начала вырываться, не поняв, что я хочу от нее, мазнула бы меня по брючкам грязной лапой, спрыгнула бы на пол. И соседи мои посмотрели бы на меня осуждающе, а бабушки начали бы выговаривать за то, что я измазал одежду.

Мы ехали на могилу к моему отцу.

Я думал о чем-то всю дорогу, дорога была длинной, но бестолковые и нудные размышления не кончались. Странно, людям часто не о чем разговаривать: встретившись, они молчат и при этом думают все время, неустанно болтается в их головах какая-то бурда, безвкусный гоголь-моголь сомнений, обид или воспоминаний...

С шумом открывались двери электрички, и все поднимали глаза, словно желая что-то необыкновенное там увидеть, не знаю — человека о трех головах. Ну, кто там может войти, господи...

Лишь собака моя вела себя достойно, никуда не оборачивалась. Может, ей никогда не бывало скучно? Лишь иногда она поводила носом — в баулах старушек таилось и теплилось что-то съестное, издавая запах.

Когда электричка приехала и все поднялись с мест и долго, молча перетаптываясь на месте, стояли, потому что передние выходили медленно, собака моя продолжала лежать, никуда не торопясь.

— Дэзи! — окликнул я.

Раньше она вскинула бы легкое тело и вильнула бы несколько раз хвостом, и обернулась бы на меня, выражая готовность идти, бежать. Так было бы раньше...

Мы выбрались из электрички и шли рядом, обходя лужи. Я обгонял мою собаку, пытаясь заглянуть ей в глаза, вставал ей на пути. Но она обегала меня, делая большой полукруг, пугая меня, опасавшегося ее потерять. Я позвал ее и отдал ей свои съестные запасы — бутерброды. Немного отщипнул себе, отдал ей почти все только затем, чтобы чуть-чуть погладить ее, пока она ела.

Заглатывая большие куски, Дэзи быстро съела все предложенное ей и побежала дальше.

Я забыл, где кладбище, и спрашивал дорогу у прохожих.

Бабушка в черном платке предложила мне идти вместе с ней — она тоже шла на кладбище. Но мне не хотелось с ней, не хотелось отвечать, к кому я, и слушать, к кому идет она, и, выспросив дорогу, я попытался уйти вперед. Но собака моя не шла, она неспешной трусцой бежала рядом с бабушкой, иногда отбегая к обочине, вынюхивая что-то.

Мне показалось, что Дэзи оживилась — вспомнила, что жила здесь, бегала здесь, вспомнила запахи знакомые.

Я снова звал ее, но она никак не спешила ко мне.

А бабушка смотрела в землю, передвигая усталые больные ноги и опираясь на клюку — большую деревянную палку.

Я уже увидел кладбище — оно располагалось на небольшой возвышенности, окруженное редкой посадкой, — и, отчаявшись дозваться собаки, пошел один, спотыкаясь от детского предслезного одинокого раздражения.

Несколько старушек выходили из давно не крашенных, ржавых ворот кладбища. Они крестились, выходя.

Я не умел и не хотел креститься и юркнул между ними. Пошел, как мне объяснил дед Сергей, — сразу направо и вдоль ограды. Отец был похоронен где-то в углу, я уже забыл, где именно.

Шагая по густому и злому кустарнику, стараясь не встречаться взглядом с покойниками, строго смотревшими с памятников, я выбрел к могиле отца. Она открылась мне неожиданно, заросшая и разоренная. За ней некому было ухаживать, быть может, тетя Аня иногда приходила, но редко.

Памятника давно не было — он упал в первый же год, потом его поставили, но он снова упал, а потом пропал вовсе, наверное, кто-то унес.

На насыпи стоял деревянный крест и на нем — имя человека, породившего меня на белый свет.

Я присел на корточки и смотрел на крест, не зная, что делать.

На могиле разрослась и овяла травка. Осмотревшись, я заметил, что на других могилах травки нет, наверное, ее вырывали с корешками родные и близкие покойных. Но я не стал этого делать, мне показалось, что украшенная жухлой травкой могила смотрится лучше.

Со всех сторон могилу уже обступали кусты, заросли репейника и лопухов. Вот они мне не понравились.

Отломив от хилого деревца сук, чтобы вырубить буйную поросль наглых сорняков, я уже изготовился ударить, но был едва не сбит с ног Дэзи, выскочившей из кустов.

— Дэзи, стой!

Я побежал за ней, виляя между могил, попадая в лужи и сначала не догадываясь, что ее пугает палка в моих руках. Собака не останавливалась. Я выбросил палку и остановился, едва не плача.

— Ну Дэзи же! — сказал я в сердцах.

Она остановилась, глядя на меня.

— Дэзи, Дэзинька, девочка... — я пошел к ней, двигаясь от страха и унижения на полусогнутых ногах, готовый на колени пасть, лишь бы она не оставляла меня одного.

Я сел рядом, прямо на землю, и начал гладить ее, недоверчиво смотрящую, цепляющую опасливым взглядом мои руки, поеживающуюся.

— Пойдем, Дэзи? — попросил я.

Мы вернулись на могилу, и я стал нежно расчесывать руками мою собаку, извлекая, вырывая из ее шерсти, замурзавшейся в лазанье по кустам, репейники. Жадное цепкое репье облепило ее всю, висело на длинной, давно не стриженной шерсти по бокам, на ногах, на грудке, на шее.

— Ну что ты какая неряха, Дэзи... — приговаривал я, стараясь коснуться ее щекой, прижать ее к себе, не напугав еще раз.

Репейники перекатывались по могиле, их сносило ветром, и они катились до первой легкой грязцы или терялись в траве.

Сознание вернулось так: будто с оглушенной полумертвой змеи сняли кожу и под кожей обнаружились десятки живых рецепторов. Одновременно с сознанием вернулась всеобъемлющая, как кожа, боль. Потом она, не исчезнув, но скорее затмившись, сменилась ощущением, что я лежу на плоту. Лежу — и меня мерно и тошнотно качает. Вокруг парная и теплая вода, которой я не вижу. Солнца в небе

нет. Я чуть-чуть двинул головой, чтобы увидеть воду, и почувствовал, что затылок мой прилип.

Я силился приподнять голову и каждый раз чувствовал, как на прилипшем затылке оттягивалась кожа, причем оттягивалась на несколько сантиметров, словно голова моя была сдувшимся воздушным шаром. В ужасе я прижимал голову к поверхности, на которой лежал, и голова моя вдавливалась в мягкую дегтеобразную жижу.

Я вспомнил, как давным-давно цыплята нашей соседки, гуляя, зашли в свежеуложенный гудрон. Попадали сначала лапкой, потом другой, пищали, пытались высвободиться, падали, заляпывали крылья — и вот уже лежали, все в черных отрепьях, беспомощно глядя перед собой, не в силах даже раскрыть прилипший клюв. Потом мы вытащили их — я, соседка и мой друг. Замазались сами, и соседка ругалась, а друг плакал от жалости. Дома мы попытались отчистить цыплят, рвали перья на них, болезных и жалких, но они все равно передохли...

Я подумал, что умру, и не испугался.

«Усталость выше смерти», — подумал я, и мысль моя мне показалась безмерно глубокой.

Время накатывалось на меня беспрестанно, перекатывалось через меня, я чувствовал себя то в прошлом, то в будущем. А потом я увидел себя распятой бабочкой или каким-то нудным насекомым, засушенным — и понял, что на меня смотрят.

Я открыл глаза и догадался, что пришел в сознание несколько секунд назад и все, что я успел передумать, просто вспыхнуло в моем мозгу. Мои размышления длились, пока звучал выстрел, — стрелял Саня, одиночными, прячась после выстрела за косяк окна. Он вгляделся сквозь пыль в меня, и я почувствовал его сумасшедший взгляд.

— Это ты? — странно спросил он.

Впрочем, вопросительная интонация после «ты» затуманилась, и вопрос словно канул в воду. Я не стал отвечать на вопрос, потому что вопрос исчез.

Я закрыл глаза. Порожденные оплавленным сознанием, под веками еще передвигались и высвечивались остатки видений, промелькнул цыпленок, еле таща вымазанные гудроном крылья, несколько раз махнул, разгоняя пыль и вызывая приступ тошноты, хвост Дэзи. Я поспешил открыть глаза.

Плиты бойницы лежат на полу. Сверху на одной из плит, стоящей горизонтально, виднеются положенные Саней рожки.

Некоторое время я внимательно смотрю на локоть правой Саниной руки, который вздрагивает от каждого выстрела. В дальнем углу комнаты, находящемся вне поля моего зрения, стреляет кто-то еще. Я двигаю зрачками с трудом, словно их притягивает, магнитит на дно глазниц.

Возле ног Скворца я вижу много песка, наверное, высыпался из упавших мешков, они лежат здесь же, распустив тугие, вязкие потроха, выказывая свое неслышно оползающее и осыпающееся нутро. Замечаю неподалеку от Сани черными комьями слипшийся песок, смотрю на эти комья, вижу хвост темной жидкости, ведущей от залежей песка куда-то ко мне, но куда именно, я не вижу. Чтобы увидеть, я чуть двигаю головой, потом, морщась от боли и неприязни, двигаю еще, и наконец взгляд мой падает на лежащего рядом со мной, лицом вниз, парня, нашего бойца.

Течет из-под него, и он умер. Не сомневаясь в этом, я все же двигаю рукой и касаюсь его неестественно вывернутых, скрюченных пальцев.

Ощутив холод, в одно мгновение поняв, что жижа под моей головой тоже, наверное, его кровь, и подумав зло: «Какого черта меня положили рядом с трупом?», я рывком дергаюсь и сажусь. Кажется, я вскрикиваю от боли, оттого, что мозг жутко екнул, а в глаза плеснуло горячим, мутно-красным, медленно отекшим. Закрыв глаза, я скрипнул зубами, ощущая дурной, железный, кислый вкус во рту.

Трогаю свой затылок ладонью, в ужасе отдергиваю руку — кажется, что

моя голова раскурочена и кости, мягкие, поломанные кости черепа торчат во все стороны... В ужасе, готовый завыть, кривлю лицо, морщу лоб и только сейчас ощущаю, что у меня тряпка на голове, голова повязана, жестко стянута.

Смотрю на руку — она грязная. Вытираю о штанину.

— Егор!

Это как будто Саня, его голос. Поднимаю глаза. Да, он, его лицо, редкую щетину замечаю, почему-то до сих пор ее не видел.

— Что со мной? — спрашиваю, трогаю себя руками, тряпку на голове, почему-то расстегнутый ворот, грудь, живот, ляжки, колени, снова лицо...

— Из «граника» влепили. Тебе, наверное, плитой по затылку... или кирпичом... попало. Я не видел. Я сначала подумал, что ты всё... Егор.

— Время... сколько? — спрашиваю.

Поняв, что руки и ноги мои целы, я вновь трогаю любопытными и пугливыми пальцами затылок.

— У тебя часы на руке, — говорит Саня.

Смотрю на часы и тут же забываю, что увидел. Стрелки, цифры — ничто не имеет никакого значения...

— Убили кого-то?

Саня называет имена двух пацанов.

— А где второй?

— В коридор я вынес, — говорит Саня.

Неправильные конструкции произносимого Саней с трудом перемалываются у меня в голове.

— Ему... изуродовало его. Невозможно видеть, — говорит Саня.

Кто-то в углу продолжает стрелять одиночными. Очень редко, словно по мишеням.

— Это в голове шумит? — спрашиваю.

— Это ливень льет... Весь овраг залило... Наводнение будет, наверное.

— Где мой автомат?

С закрытыми глазами застегиваю разгрузку. Еще раз вытираю ладонь о штанину. Вытаскиваю из кармана разгрузки пачку сигарет. Извлекаю сигареты одну за другой — все поломанные. Саня кладет мне на ноги автомат. Опираясь на него, встаю. Бреду к бойницам. Качает и мутит. Съезжаю по стене вниз, сижу на корточках. Прикуриваю мягкий обломок сигареты без фильтра. Сразу чувствую сухие табачинки на языке. Сплевываю их, затягиваюсь и снова сплевываю. Надо встать.

Еще раз оглядываю комнату, стены... труп... белые облупленные двери, они заперты. В липкой крови лежат россыпи гильз. Медленно, с усилием снимаю автомат с предохранителя.

Кто-то в углу стреляет одиночными. Черная шапочка на глаза, небритая скула — никак не различу, кто это. Стреляющий дергается, я вижу, как рвется материя на его колене, но почему на колене? Он падает назад, тут же поднимается, хватая себя за ногу, но его толкает в плечо, в бок, его расстреливают...

Кто-то ломится в дверь, пинает по ней, никак не догадываясь, что она открывается в сторону коридора. И стреляет сквозь дверь.

Я выворачиваю автомат в сторону двери, я валюсь вместе с автоматом на пол, ничего не понимая, ни о чем не думая, просто стреляя по дверям, за которыми...

Двери дергает, летят щепки. По ним стреляют с обеих сторон — мы и кто-то оттуда.

Совершенно глухой, я чувствую теменем, как звучит автомат над моей головой, Санькин автомат.

Одна из створок изуродованной двери открывается и замирает в полуоткрытом состоянии...

«Сейчас гранату бросят! Сейчас к нам бросят гранату!»

Вывернувшись из-под Саниного автомата, ни на мгновение не переста-

вая стрелять, я бегу вдоль стены к дверям, у дверей хватаю себя за карман разгрузки, где должна лежать граната, но ее там нет, нет ее там, нет...

Я пинаю дверь, по наитию поворачивая налево, а не направо. Если стрелявший в дверь стоит справа, он сейчас выстрелит мне в спину. Он стоит слева, с гранатой в руке. Если он, человек с черной бородой, вскидывающий в мою сторону автомат левой рукой, уже выдернул кольцо гранаты, которую зажал в правой, она сейчас взорвется. Я стреляю ему в живот, заполняя живое человеческое тело свинчаткой. Он падает, я вижу в комьях грязи берцы, их подошвы и гранату, покатившуюся по коридору, и еще одного бородатого человека, выпрыгивающего из соседней комнаты.

Делаю шаг назад, и то место, где я только что стоял, простреливается, изничтожается.

Щелкает спусковой механизм — рожок моего автомата пуст.

Я слышу шаги, он бежит к нам, стреляя. Отсоединяю рожок, он падает на пол, подпрыгивая. Тянусь к запасным рожкам — они в заднем кармане разгрузки, тянусь и знаю, что не успею, что сейчас человек вбежит — и все прекратится.

Саня суетным шальным движением кидает гранату в коридор — так поправляют поленья в печке, боясь обжечься.

Человек, бегущий к нам, на долю секунды появляется в проеме дверей, поворачивая автомат в нашу сторону, на Саню, на меня, истошно нажимающего на безжизненный, холостой, вялый спусковой крючок автомата. За спиной пытающегося убить нас с жутким звуком, похожим на скрип открываемой двери, взрывается граната, и его бросает вперед, он исчезает, наверное, уже мертвый, с растерзанной спиной.

Тяжелый дух взрыва касается лица. Я живой.

Я сижу — неосознанно присел, когда понял, что не успеваю присоединить рожки, — колени дали слабину. Быть может, это меня спасло: кажется, бежавший к нам успел засадить в комнату очередь, но она прошла над моей головой. И над Саниной, оборачиваясь, я вижу, что он тоже сидит на корточках.

Поднимаю свои рожки, перевязанные синей изолентой, и вижу, что один из них полон. Не нужно было бросать рожки, надо было всего лишь перевернуть их. Меня могли убить из-за этой глупой ошибки. И Скворца...

— Саня, надо уходить, — говорю я и встаю.

— Погоди... — Саня бежит к парню, лежащему в углу.

Выглядываю в коридор. В школе слышна пальба, но неясно, внутри здания идет бойня или еще нет. Откуда взялись эти убитые нами люди? Не вдвоем же они пробрались...

— Саня! — кричу я. — Ну что там? Что с ним?

Саня теребит лежащего, трогает его шею, веки.

— Пойдем! Мы вернемся! — Я не уверен в том, что говорю правду. — Саня!

Скворец нехотя встает, хватает с пола тряпье, кидает на лежащего, прикрывает его.

— Только до «почивальни» добежим и вернемся! — обещаю я. — Ты налево, я направо, — говорю уже в коридоре.

Ощетинившись стволами в разные стороны, бежим. В голове дурно ухает. Саня крутит башкой, я тупо смотрю в комнаты, расположенные справа. Где-то здесь был Монах с напарником, еще несколько ребят были в другой стороне коридора. За поворотом — «почивальня».

«Надо было запросить по рации «почивальню»... а то прибежим сейчас... Вроде здесь Монах», — думаю, чуть приостанавливаясь у закрытых дверей.

— Егор! — кричит Саня, увидев что-то.

Неведомым органом, быть может, затылочной костью догадываюсь о том, что нужно сделать. Делая дурные прыжки, мы мчим к повороту коридора, запинаемся друг о друга, падаем, рискуя сломать ноги, но уже за поворотом. Вслед нам стреляют с другого конца коридора длинными очередями.

— Монах! — ору, не рискуя высунуться и боясь стрелять — вдруг из комнаты выбегут в коридор свои. — Монах! Чеченцы в коридоре! Монах! Серега!

Выдергиваю из кармашка рацию, приближаю ее к губам, но не помню позывной Монаха.

— Монах! — кричу я в рацию. — Всем, кто меня слышит! В школе чеченцы! На втором этаже!

Саня показывает мне гранату, молча вопрошая: «Кинуть?»

Киваю головой, не в состоянии ничего решить, быть может, руководимый только ужасом.

Саня с силой кидает гранату, мы слышим, как она падает и тут же взрывается. Кажется, кто-то кричит.

...Да, кричит. После взрыва слышен крик.

— Чеченец! — говорит Саня.

Крик раненого перемежается нерусскими словами.

Слышу по рации несколько голосов. Не могу разобрать, Семеныч, Столяр, Монах — все говорят одновременно. Но уже хорошо, что говорят, значит, мы с Саней не одни, в школе еще кто-то есть.

Саня кидает еще гранату в коридор.

— Монах, ты жив? — кричу я в рацию.

— Коридор свободный? — неожиданно ясно и близко раздается его голос в динамике.

Не глядя, даю очередь в коридор, высовываюсь, никого не вижу.

— Выходите! — говорю.

Почти сразу же вылетают из-за угла, сшибая нас, Монах и еще один парень. Вслед им стреляют, и парень, бежавший за Монахом, выворачивает криво и падает на пол лицом вниз. Я сразу вижу его продырявленную в нескольких местах спину.

— Скворец! Будь здесь! — приказываю я, чувствуя дикую, непоправимую вину, что я все делаю не так, что из-за меня гибнут пацаны, что я все репутал.

Мы с Монахом хватаем раненого под руки и тащим его к «почивальне».

Слышно как кто-то дурным голосом орет в рацию:

— Пацаны, сдаемся! Пацаны, сдавайтесь! Это я... Я скажу, скажу! Ай, бля, не надо! Идите, суки, на...

«Кого-то взяли в плен!» — понимаю я, и все мое нутро дрожит и ноет, тщедушная моя душа готова сойти на нет, стать пылью...

Навстречу нам бегут из разных комнат Семеныч, Столяр, еще кто-то.

— Там! — показываю на сидящего у стены, возле поворота коридора, Скворца.

Мы оставляем раненого у «почивальни», кто-то присаживается возле него, разрывая медицинский пакет.

«А ведь к посту Хасана сейчас могут сбоку подойти, из коридора, они, быть может, не ждут!» — думаю.

Бегу вниз.

Плохиш, Хасан и Вася с разных позиций стреляют не в дверь, а в коридор первого этажа.

«Они уже здесь! Везде! По всей школе!»

Первый этаж залило водой. Грязная вода дрожит и колышется. Беспрестанно сыплется в нее с потолков труха и известка — кажется, что в помещении идет дождь. Водой приподнимает и шевелит трупы, лежащие на полу. Такое ощущение, что трупы, покачиваясь, плывут...

— Сюда все! — кричит сверху Семеныч.

— Уходим! — кричу я пацанам.

Хасан, Плохиш, Вася срываются с мест, мы прыгаем через ступени. Грохает, скрежеща, взрыв — я слышу, как мешки, плиты и доски парты поста Хасана разлетаются в разные стороны.

Из «почивальни» вывалили грязные, сырые, черные, бессонные, безумные, похожие, будто братья, пацаны.

Заглядываю внутрь «почивальни», нашего остывшего, выжженного порохом и гарью приюта, — валяются рюкзаки и одеяла, все усыпано гильзами и грязным, в крови, песком. Из окна надуло сыростью, влагой. Гильзы перекатываются и, кажется, издают легкий скрежещущий звук, словно собравшееся оплодотворяться жучье. Впрочем, вряд ли я могу это услышать сейчас.

У разбитой, расхристанной, словно изнасилованной, бойницы стоит Андрюха-Конь, вросший в пулемет, сросшийся с ним, почти бессмертный, беспрестанно стреляющий, с тяжелыми, тяжело дрожащими от напряжения белыми, даже под налетом пыли, песка, сажи все равно белыми и живыми руками. Единственный, оставшийся в «почивальне». Его зовут, он будто не слышит...

Семеныч оставил Хасана и Плохиша держать выход на второй этаж. Им подтащили полную «эрдэшку» гранат. Они, не останавливаясь, кидают их вниз, в пролет лестницы.

Бойцы толпятся в коридоре, злые, с воспаленными красными глазами и черными, пыльными лицами.

— Столяр! Егор! — кричит Куцый. — Посмотрите своих... Все здесь? Надо всех собрать! Будем уходить через овраг...

Все прыгает перед глазами, все дрожит, саднит, чадит, путается...

«Кого сосчитать, кого? Сколько было во взводе человек? Я... Я здесь. Кто еще? Скворец. Здесь Скворец. Скворец здесь. Здесь... Монах».

Смотрю вокруг, взгляд прыгает по лицам, по стенам, по спинам, как дурная, опаленная белка, насмерть напуганная, безумная...

«Монах, монах, монах, монах...» — повторяю я бездумно, закрывая глаза на мгновение, пытаясь унять сумятицу, дурноту, бессмыслицу...

Открываю глаза, все неизменно, все вокруг неизменно, все дрожит, громыхает, хохочет, готовое провалиться в тартарары...

Хасан и Плохиш кидают гранаты, кидают беспрестанно, упрямо. Мелькают пухлые руки Плохиша.

В другой стороне, у поворота коридора, сидят несколько пацанов, тоже кидают гранаты, стреляют...

Мы стоим тяжело дышащей, дурноглазой толпой.

— Я ненавижу мою мать! Если бы она меня не родила, я бы не умер! — неожиданно выкрикивает кто-то рядом.

Его то ли обнимают, то ли начинают душить — не вижу. Отворачиваюсь — не знаю почему — брезгливо или боясь, что закричу сам...

Несколько раненых лежат на полу, двое или трое. Один силится встать. Один сидит у стены, закрыв глаза. Один лежит, кое-как забинтованный...

— Всем подготовиться! — кричит Семеныч несколько раз.

Надо же, его слышно...

Семеныч дает знак Астахову, тот — грязная тряпка на лице, закопченное лицо, кровь на шее — спешит с трубой «граника» к повороту коридора. Резко вывернувшись, он стреляет в коридор. Кажется, заряд бьет где-то близко, в пол. Астахов ругается, снаряжая «граник» еще раз...

— Егор, сосчитал? — спрашивает меня Куцый и вновь повторяет всем, не дождавшись моего ответа, которого и не могло быть. — Через овраг будем уходить, ребятки! Через овраг!

Я еще раз смотрю вокруг, начинаю считать, несколько раз сбиваюсь, вычитаю Шею и Язву... Тельмана... Черткова... уехавшего Кизю... Кеша! Где Кеша? На чердаке, Кеша на чердаке. Снова сбиваюсь...

«Сейчас мы отсюда выйдем, и все кончится! Господи, помилуй, Господи! Прости меня, Господи! Я больше никогда, никого, никогда!»

Астахов делает еще один выстрел.

— Пошли! — ревет Семеныч.

«Надо забежать за Кешей, надо забежать... Он давно не откликается по рации».

— Скворец! Будь со мной! — кричу я. — Надо Кешу забрать с чердака!

Тупой бестолковой гурьбой бежим по коридору, куда только что влепил два заряда Астахов, зачищая нам путь. Те, кто бежит впереди, стреляют...

Посреди коридора сквозная дыра в полу — первый выстрел Астахова расхерачил, проломил пол.

Дыру обегают, кто-то бросает туда, на первый этаж, гранату. Заглядывают в комнаты, в нескольких лежат убитые наши пацаны.

— Егор! Погоди! — зовет меня Скворец.

Он забегает в комнату, где я отлеживался, прибитый кирпичом. Вбегаю за Саней. Сплевываю кислую, горькую, поганую слюну.

Это глупо, что Скворец пошел к тому парню, раненому, которого он забрасывал тряпьем. Бля, это глупо, Скворец! У парня нет лица, ему отстрелили всю башку, чего ты идешь на него смотреть? Чего ты хочешь увидеть? Чего ты тянешь мне нервы?

Я молчу, глядя в спину Скворца. У меня дергается веко.

Скворец разворачивается, идет мимо меня, не видя меня.

Я хватаю его за грудь левой рукой, рывком прижимаю к стене.

— Саня! — ору я. — Мне на хер это не надо, понял? Так вышло! Чего ты сам не унес его на шее? Так вышло!

Саня бьет меня по руке, освобождаясь. Вырывается, уходит.

Подбегаю к окну, даю длинную очередь в густой, мутный, безвкусный дождь, в полумрак... Рожки пустые, выбрасываю их с силой на улицу. Присоединяю, вытащив из разгрузки, полный рожок.

Выхожу в коридор. Иду туда, где толпятся сырые спины, грязные затылки, грязные руки, сжимающие горячие автоматы.

Несколько человек бестолково палят из автоматов вниз, в пролет лестницы, пытаясь очистить проход, чтобы нам спуститься на первый этаж и вырваться в овраг, чтобы уйти отсюда, убежать.

Астахов бросает пустой «граник» вниз — у него больше нет зарядов.

— Патроны есть? — спрашивают у меня несколько человек.

Я не отвечаю, злой, пустой, никчемный, никакой, прохожу мимо.

«Нет патронов, нет патронов, нет. Есть, но мало. Не дам».

Бегу по лестнице вверх, на чердак.

На чердаке полутьма, сырая затхлость. Кеша лежит спокойно, словно спит. На затылке его бугрится сукровица. Его убили выстрелом в лицо — вижу я, присев рядом. Забираю Кешино «весло». Кеша валится на бок. Иду, пригибаясь под балками к выходу, у выхода меня ждет Скворец. Ничего не говорю.

Где-то рядом грохает разрыв, нас подкидывает. По нам бьют снизу, с первого этажа. Они нас не выпустят. Они нас всех здесь угробят.

Быстро, молча спрыгиваем вниз, не оставаться же здесь, на чердаке...

Видим, что нескольких наших парней, рванувших на первый этаж, сразу положили из пулемета... Они скатились по лестнице, их, нелепо раскоряченных, убивают в сотый раз, стреляя и стреляя в мертвые тела, которым больше неведомо отчаяние, преисполняющее нас.

Все остальные толпятся на втором этаже.

Бросаю на пол ненужное мне «весло».

Прибежал Хасан.

— Семеныч! Три гранаты осталось! У Плохиша три гранаты!

Стоим в коридоре, грязные, сырые, усталые, но не желающие смерти.

Смотрю на Семеныча.

«Семеныч, ну выведи нас...»

— Туда! — указывает Семеныч на большое, разбитое окно в пролете между вторым и третьим этажами. — Некуда больше, ребятки!

Будем прыгать в овраг, в грязь и воду, заполнившую его, подошедшую в упор к школе...

— У кого гранаты остались? — орет Семеныч.

Несколько парней выходят.

— Костя, — Куцый обращается к Столяру, — организуй! На первый этаж — «дымы»! И прикрытие, пока ребятки будут выбираться! Плотней огонь, гранаты! Последний рывок, ребятки! Выйдем, родные!

Пацаны извлекают «дымы» из разгрузки — длинные трубки, которые, расчадившись, должны спрятать нас от стреляющих.

— Первыми кто пойдет? — Семеныч оглядывает пацанов, указывает на близстоящих, на Диму Астахова, на дернувшегося от указующего пальца командира Амалиева. — Как выпрыгните, бейте в дверь первого этажа! В запасный выход! Вася, Анвар, ясно?

Спустя несколько секунд на первый этаж летят «дымы» и следом — последние гранаты...

Столяр, сам Семеныч, Вася Лебедев, прыгая по ступеням, бегут к площадке, подскакивают к окну, лупят ногами, осыпая стекло.

Кто-то выпрыгивает первым...

Хасан кричит в рацию, вызывая Плохиша.

Взглядываю на Саню — ему даже не надо ничего объяснять.

— Хасан, мы сбегаем! — говорю я. — Там еще Конь.

Грохочем разбитыми серыми берцами по коридору. У поворота чуть замедляемся, выглядываем. Плохиш присел на одно колено, держа в чуть отведенной назад левой руке гранату без кольца, напряженный, словно прислушивающийся.

— Плохиш, уходим! — кричу, подбегая.

Плохиш кидает гранату, берет автомат.

— Чего, трап подогнали? — спрашивает.

Не понимаю, о чем он говорит.

Дав напоследок длинную очередь, Плохиш неспешно бежит по коридору.

— Ну, вы скоро? — орет он, обернувшись.

Машу рукой — иди, мол.

Вызванный Скворцом Андрюха-Конь выходит из «почивальни», почему-то с распухшим лицом, весь в глубоких, полных влаги — то ли пота, то ли гноя, то ли крови — царапинах, с желтыми оскаленными зубами, раздраженный, словно никуда не собирался идти, словно он зверюга, зверина, у которого отняли кровавый кус мяса или женщину, голую, розовую.

— Быстрей, Андрюха! — прошу я.

— Куда «быстрей»? — спрашивает он презрительно. — Напугались? Сдали школу?

Он поворачивается в ту сторону, куда только что ушел Плохиш, запускает длинную очередь.

— Пошли! — говорю я зло. — Там раненые, понял? Надо их выносить!

Иду по коридору, готовый перейти на бег, но Андрюха-Конь, идущий позади, не торопится, и это заставляет меня придерживать шаг, дико и дурно злиться на себя, на него. Я готов его убить.

— Быстрей, парни! — говорит Скворец, самый нормальный из нас, поспешающий впереди.

Андрюха-Конь разворачивается там, где коридор уходит вправо, дает еще одну очередь. Мы ждем его за углом, кривя злые лица.

Убежал бы, ей-богу, если бы не Скворец.

— Во, бля! — произносит Андрюха-Конь, выскакивая к нам, скорей, раздраженный, чем испуганный. — Ублюдки!

Ему стреляют вслед. От стены, замыкающей коридор и видимой нам, отваливаются крупные куски побелки. Чечены орут и топают, бегут к нам, не переставая орать и стрелять. Как дичь загоняют, как овец тупых и пугливых.

Мы бежим, я бегу, не оглядываясь на Андрюху-Коня, по херу на Андрюху, заколебал он, мать моя...

Саня с разлету попадает в дыру, пробитую выстрелом Астахова в полу.

Саня, что ты натворил, Саня!..

Готовый зарыдать, заорать, расколоться на глиняные черепки, останавливаюсь. На сотую долю секунды встречаемся глазами с Андрюхой-Конем, взгляд его словно намылен — то ли бешен, то ли бессмыслен, но мы сразу понимаем, что и кто из нас будет делать.

Падаю на пол, выискивая взглядом Саню и нахожу его, прижавшегося к стене спиной, сидящего на корточках в грязной воде, озирающегося по сторонам и, кажется, видящего людей, готовых его убить.

— Саня! — ору я и тяну вниз руку.

Андрюха-Конь, расставив ноги, стоит надо мной, полосуя из пулемета туда, где вот-вот... должны...

Саня, бросив автомат, подпрыгивает, цепляясь двумя руками за мою ладонь, за пальцы мои, за рукав, и я чувствую его цепкую, живучую, жаждущую силу. Но тут же эта сила исчезает, сходит на нет, и Саня, простреленный насквозь, разжимает свои пальцы, и я не в силах его удержать, и мне незачем его держать...

На затылок, на спину мне падают тяжелые гильзы, выплевываемые из ПКМа.

Внизу на первом этаже смеются люди, я слышу их смех.

— Сдохните, мрази! — ору я в пролом. — Мы всех вас вые...!

Кто-то снизу стреляет по потолку.

Мы бежим с Андрюхой-Конем к своим, к выпадающим в окно, в грязь и дождь пацанам.

Снизу, с первого этажа, тянет дымом, сквозняком разгоняет слабую гарь по этажам, по коридорам.

На площадке несколько трупов, кровища, кишки, неестественно белые кости, куски мяса — видно снизу пальнули из «граника». Кто-то визжит истошно, неумолчно.

Никто никого не прикрывает.

Семеныч, вся безумная рожа в крови, подгоняет оставшихся пацанов. Кажется, он рыдает, у него такой голос, словно он рыдает...

Кто-то выпихивает раненых, те бестолково валятся за окно.

Андрюха-Конь остервенело смотрит на происходящее, пытаясь понять, почему все это происходит, почему все лезут в окно, зачем...

— Давай! — толкаю я Андрюху-Коня.

Кажется, он отвечает: «Я не вылезу» или «Я не полезу». Наверное, последнее.

Я ору на него, не понимая, что ору, возможно, вообще не произнося слов.

И рыдающий голос Семеныча...

Андрюха-Конь морщится, сплевывает длинно, поправляет на плече ремень ПКМ, разворачивается на площадке, тяжело наступая на чьи-то внутренности.

— Я через дверь выйду.

Сказанное я понимаю по его губам. Он сказал это для себя, ни для кого больше.

Семеныч не останавливает его.

Старичков толкает Филю, но пес вырывается, не хочет прыгать. Старичков выпрыгивает один. Филя жалобно смотрит вниз, долго примеривается, прежде чем прыгнуть, но кто-то пинает его, и Филя, лязгнув зубами, выпадает.

Чтобы выпрыгнуть, надо присесть. Присаживаюсь. Перед глазами зазубрины стекла в чьей-то крови. Слева — берцы Семеныча, тяжело вдавленные в кровавую лужу, в ошметья человечины, от которых, кажется, идет пар...

Внизу, в воде под дождем лежат — никуда не бегут, никуда не плывут — пацаны, наваленные друг на друга.

Оглядываюсь, вижу спину и белые плечи Андрюхи-Коня, спускающегося по лестнице, стреляющего куда-то в дымную тьму, где слышен гадливый ор и гортанный хохот. И еще собачий визг, визг подстреленного пса.

Вылезаю, чувствуя теменем, хребтом оконный проем... выпадаю, кувыркаюсь, с брызгами и чмоканьем падаю, не понимаю куда... на податливые, скользкие, сырые спины... сразу теряю автомат, кувыркаюсь еще, прыгаю, отталкиваясь ногами, приземляясь на руки, как убогое млекопитающее, решившее стать рыбой... пытаюсь избавиться от скрюченных белых и сырых пальцев, спин и оскаленных голов... с визгом дышу, и дождь бьет в лицо — в глухое, слепое, обрастающее жабрами и теряющее веки лицо...

Как много трупов!

Валюсь в воду, в надежде нырнуть и плыть, невидимый, по дну оврага, подальше от «почивальни»... Взбиваю руками ледяную воду и грязь. Сжимаю грязь в руках, скольжу ногами, толкаясь. Не получается, не получается уйти на дно. Здесь по колено воды. На дне чавкающая, обылившаяся почва, и ноги путаются в кустах и сучьях.

Путаюсь и вязну...

Как здесь передвигаться, Боже?

Пытаюсь бежать по воде, ноги двигаются медленно, берцы засасывает, ничего не вижу вокруг, ничего не понимаю. Брызги и дождь, и автоматный гам.

Глубже, тут чуть-чуть глубже, быть может, по пояс воды. Падаю, хлебаю грязь и воду, потому что дыхания нет, воздуха нет, легкие вывернуты наизнанку.

Вырываюсь из-под воды на свет, пытаюсь бежать, перед глазами прыгает, качается школа и разбитое окно, из которого я только что выпрыгнул, и завал трупов под окном...

«Чего? Куда я? Почему школа передо мной?»

Разворачиваюсь, двигаюсь в другую сторону, тяну себя, цепляясь за кусты, сдирая кожу с ладоней.

Резко уходит почва — проклятая, гнилая, засасывающая почва, — уходит из-под ног, валюсь в воду, бью всеми конечностями, ползу по дну, отталкиваюсь ногами, пытаюсь плыть... Здесь глубоко, но плыть дико, дико, дико тяжело.

Скидываю разгрузку, крутясь в воде, беспрестанно хлебая воду, кашляя, снова хлебая... Плыву, толкаю по-лягушачьи себя ногами.

Нет сил, сил больше нет.

Ухнуло. Показалось, будто из-под воды вылетел некий радостный подводный дух. Бьет в лицо грязью, меня переворачивает, толкает в грудь, ухожу под воду.

«Меня не убили», — ясно стучит в голове.

...На одной ноге нет берца, голая ступня чувствует дно...

Лениво шевелю руками, мозг тяжело и сладко саднит, словно переполняя голову, готовый выплеснуться...

«А я ведь тону...»

Лениво, лениво, лениво...

Тяжелые веки, красное, тяжелое зарево под веками, и мозг тяжело и сладко саднит.

Внутренности рывками, с каждым горловым спазмом, с каждой попыткой вдоха заполняются грязной, тяжелой водой... Вода теплая. И выдохнуть нет сил.

Голая нога, пятка моя чувствует дно. Нет моего тела, тело растворилось, только живая белая пятка и жилка на ней — мерзнет...

Толкнись ногой!

Вылетаю на поверхность, с лаем хватаю воздух, плашмя бью руками по воде, разодранными, рваными, с изуродованными линиями жизни и судьбы ладонями.

Вижу, я вижу человека.

Уйдя под воду, помню, что видел человека.

Стегающий по воде тяжелый дождь... Тяжелый дождь, стегающий по во-

де, тысячи тяжелых капель — вижу, странно близко вижу. Только что видел грязную подводную тьму, а теперь — капли по воде.

— Егор! Плыви, Егор!

Двигаю руками, ногами, слушаюсь кого-то, кто тянет меня за шиворот. Монах, это Монах.

Двигаю, дергаю конечностями...

Вдыхая и выдыхая, лаю сипло, визгливо.

Бьюсь в падучей на воде, на грязи, долго, долго.

Дергаю, дрыгаю...

— Егор, не лупи руками! Егор! Стой! Стой! Здесь мелко. Сиди.

Держась распахнутыми руками за кусты, сижу...

Рвет, меня рвет. Не в силах поднять глаза, равнодушный ко всему, нет, не смотрю, просто вижу, как в воду рывками изливается из меня дурная, густая жидкость.

Монаха тоже рвет.

Нас колотит и рвет... Все тело дрожит. Кусты, за которые держусь, гнутся и ломаются в руках, падаю на четвереньки, стою на четвереньках.

Изо рта изливается, с рыданием изливается изо рта рвота. И длинная, неотрывная слюна висит на губе.

Дышать трудно. Внутренности мои, кажется, разорваны, все кишки перекручены... Сажусь, сморкаюсь грязью... Рука пляшет у лица, ледяная рука пляшет, дрожит, трясется, чужая рука... протираю глаза.

Школы не видно, она на той стороне оврага, далеко...

Ничего не страшно. Кто бы ни пришел, что бы ни сделали с нами — ничего не страшно.

Сидим по пояс в воде, нагнув головы, вцепившись в ляжки ледяными, скрученными, кровоточащими пальцами. По спинам, по затылкам бьет дождь.

Пытаюсь сплюнуть. С онемевшего безвольного языка свисает слюна. Все тело мое, онемевшее, сошедшее с ума, колотит, лишь под языком горячо...

Выстрелов уже не слышно. Темно...

Слюна сладкая...

Было нераннее сентябрьское утро, навстречу по тротуару шли алкоголики и молодые мамы с колясками — и те и другие имеют обыкновение появляться на улице именно в это время.

Припухлые физиономии алкоголиков и лица молодых мам вызывали во мне нежность; у пьяниц они были иссиня-серого цвета, у женщин — бледно-розового.

Алкоголики топали деловито, им очень хотелось, чтобы все думали, что они идут на работу. Завидев меня или какого-либо другого молодого человека, они всматривались в нас, определяя для себя, уместно ли позаимствовать у встречного несколько рублей, скажем, на хлеб.

Мамы смотрели вперед, старательно объезжая канавы и лужи, взгляд их был одновременно преисполненным смысла и отсутствующим. Мне кажется, такой взгляд — у девы Марии на иконах. Женщины тихо покачивали своими располневшими после родов бедрами, познавшими тяжесть плода.

В знакомом дворике, куда я бесхитростно свернул от алкоголика, намеревавшегося за счет моего видимого благодушия обогатиться на пару монет, все тот же, что и два месяца назад, юноша носил ящики с овощами, в ящиках лежали огурцы.

Во дворе я увидел старых своих знакомых — колли, мальчика и девочку.

Колли-отец был счастлив. Хозяева выпустили его из вольера, он вертелся во дворе, ища с кем бы поделиться прекрасным настроением.

В вольере суетилась нежная и заботливая колли-мать, вокруг нее дурили три щенка — два черных, один рыжий. Мать давно оставила попытки собрать их вместе и только изредка полаивала, не строго, но жалобно.

Почти обезумевший отец, казалось, не замечал семейных проблем, непослушания детей и мне, медленно подошедшему, улыбающемуся, немедленно поднес небольшую сухую палочку, виляя даже не хвостом, а всем рыжим, пушистым, ласковым телом. Я принял палочку и под его восторженный взгляд откинул ее на несколько метров. Отец подпрыгнул, будто хотел ее поймать еще в воздухе, и, касаясь земли тонким изящным мушкетерским носом, помчался искать, пролетел дальше, чем нужно, схватил другой, мало похожий сук и принес мне его, счастливо подрагивая всем телом.

— Вот где была твоя девочка! — радовался я вместе с ним. — Рожала она! — я ласково прихватил пса за шиворот, приобнял его, чувствуя ароматное роскошество его шерсти. — Домой ее увели, а ты тосковал, да? Ах ты, псинка моя...

Он снова сбегал за палочкой и принес ее; когда я выдернул сучок из его пасти, на его языке осталась черная, как мне показалось, сладкая весенняя грязь. Розовый язык его вяло и влажно колыхался, как флаг.

Дашу я дома не застал.

«Сколько мы здесь сидим?..»

— Монах! Сколько мы здесь сидим?

— Не знаю... Полчаса... Или час...

У меня часы на руке, неожиданно чувствую я. Запястье левой руки чувствует браслет.

— Пойдем... На сушу...

Ноги тяжко ступают по грязи. Неудобно идти в одном берце... Снять? Сажусь в воду, снимаю. Монах, стоя рядом, ждет.

— Оружие есть? — спрашиваю я.

— Нет...

Встаю, смотрим вокруг, сырая темнота...

Пошел легкий, мелкий, жесткий снег.

Едва выговаривая звуки, спрашиваю:

— Школа там? — и указываю.

— Нет, вроде вон там...

— Значит, дорога — в той стороне.

— Ночью пойдем? — спрашивает Монах. — Может, до утра?..

— Мы сдохнем в этой луже до утра...

Внутренний жар спадает, и пот, смешавшийся с грязью, начинает леденеть на слабом ветру.

Шлепая ногами, выходим из воды, ссутулившиеся, мерзлые...

Поднимаемся, цепляясь за кусты, из оврага. Несколько раз падаем. Помогаем друг другу встать.

Чувствую свои ноги до коленей, ниже — обмерзшие колтуны.

Выбравшись, вглядываемся в темень. Где-то стреляют...

Долбят зубы, невозможно удержать челюсти..: Трясутся руки, плечи, ноги.

Я не в состоянии расстегнуть ширинку, чтобы помочиться, — рука все-таки стала клешней, я орыбился, стал рыбой с пустыми, белыми глазами, с белым животом, как хотел того...

Мочусь в штаны, чувствуя блаженство — горячая, парная жидкость сладко ошпаривает, на несколько мгновений согревает там, где течет, кожу.

Пляшут челюсти...

Губы, щеки стянула грязная корка, даже снег ее не размывает. Я не в состоянии двинуть ни одной мышцей лица.

— Чего? — спрашивает Монах.

Я ничего не говорю.

Быть может, в горле клокочет от холода.

Не в силах ничего ответить, молчу.

Мозг, кажется, тоже обмерз, он не в состоянии повиноваться.

Хоть бы нас взяли в плен. У костра бы положили, перед тем как зарезать... Я прямо в костер бы ноги протянул...

Так хочется жара, обжигающего жара на тело. Кажется, счастливо бы принял прикосновение раскаленного, красного, мерцающего железа.

Бредем, почти бессмысленно бредем...

Воды почти везде по щиколотку. Иногда проваливаемся в наполненные водой ямы. В сторону оврага текут обильные грязные ручьи.

Надо шевелиться. Надо взмахнуть руками, присесть, разогнать застывающую, как слюда, кровь. Но не гнутся ноги, и если я попробую присесть, они сломаются. И останутся, вдавленные в грязь, стоять два обрубка, с неровной, рваной линией надлома, ледяные изнутри, с обмороженной прослойкой мяса и холодной костью.

— Егор!

Губы у Монаха тоже пляшут, и мое имя звучит, как наскоро слепленные четыре буквы: «е», «г», «г», «р».

Не отвечаю. Голова трясется, ни один звук не склеивается с другим.

— Еггр! — еще раз повторяет Монах и еще что-то говорит.

Медленно и неприязненно пережевываю, как ледяное сало, его слова, пытаясь понять их.

«Там огонь», — он сказал...

Он сказал «там огонь». Причем «там» произнес как «тм», а к слову «огонь» с большим трудом прилепил мягкий знак...

Несколько раз перекатив в голове произнесенное Монахом, догадываюсь поднять глаза, которые до сих пор равнодушно взирали вниз, тупо отмечая поочередное появление белых ног в поле зрения. Моих белых ног, облепленных шматками беспрестанно обваливающейся вместе со стекающей водой и вновь прилипающей грязи. Поднимаю глаза и вижу огонь.

— Бэтээр горит, — неожиданно внятно произношу я.

Нелепо, но речевой аппарат сработал быстрее мозга — произнеся фразу, я слушаю ее, будто сказал кто-то другой, и раздумываю, верно ли сказанное.

Да, это бэтээр или разлитое вокруг него топливо горит... Слабо, еле-еле, но горит...

Идем по пустырю, по чавкающей земле, ленясь обходить кусты, проламываясь сквозь них, к дороге, к огню, не сговариваясь, ничего не ожидая, ни о чем не думая. Желая только тепла. Отогреть клешни, войти в огонь, стоять блаженно посреди него...

Медленно идем. Пытаюсь прибавить шаг. Скольжу, резко падаю на бок, чувствуя щекой грязь и вроде бы налет снежка на грязи... совсем невинный, свежий снежок, выпавший только что...

Монах помогает подняться, он просто подходит и, не в силах нагнуться ко мне, стоит рядом. Хватаю его за ногу, приподнимаюсь, перехватываюсь за твердую, безвольную и холодную руку Монаха, и он делает несколько шагов вбок, таща меня. Встаю... Бредем, спотыкаясь, дальше...

— Люди, — говорит Монах.

Мы видим: у дороги лежат люди в военной форме.

«Может быть, они оборону заняли? Бэтээр подбили, и они заняли оборону? Сейчас застрелят нас...»

Пытаюсь поднять руки, но не удается. Может быть, они сейчас крикнут нам, окликнут... Прежде чем стрелять.

Подходим ближе...

Они мертвые, все мертвые лежат, в тяжелых и темных лужах. Некоторые изуродованы. Иные обгоревшие.

Проходим мимо, к огню.

Метрах в ста пятидесяти на дороге вижу еще один бэтээр, тоже подбитый...

Надо поднять автоматы валяющиеся. Сейчас возьму...

Я вхожу прямо в тихо пылающую жидкость, в слабый, догорающий огонь, ловящий снежинки. В их соприкосновении, огня и снежинок, есть

некая нежность. Монах толкает меня плечом, выгоняя из огня, мы едва не падаем. Сажусь на корточки у бэтээра, позади него, рядом чадит догорающее колесо... Я тяну к нему ладони, их овевает дым. Готов обнять это колесо, прилепиться к жженой резине. Чувствую жестокую ломоту в ногах и руках, касающихся тепла.

— На, надень, — Монах кидает к моим ногам два ботинка. Снял с кого-то.

Валю ботинки набок, встаю на них, чтобы ноги не стояли на земле. Надевать берцы нет сил — на обляпанные грязью задубевшие култышки их не натянешь.

Не дышу и глаза закрываю от дыма, зажмуриваюсь. И кажется, что безбольно лопаются щеки, но это всего лишь грязь на щеках, корочка грязи...

«А ведь колонну недавно разбили...» — понимаю я.

Неподалеку, метрах в ста или ста пятидесяти раздаются выстрелы, автоматные очереди.

Монах садится рядом. Чувствую задевающее меня, дрожащее плечо Монаха.

— Автоматы надо взять, — деревянно произношу я.

Слышу стон. Кто-то стонет.

Стучат, выдавая неритмичную дробь, челюсти Монаха.

— Тихо! — говорю, сжимая и свои лязгающие челюсти.

И шаги. И вроде бы русская речь.

Я поднимаю, закидываю назад, ударившись о борт бэтээра, голову, прислушиваясь. Надо мной звезды и снег. Снег падает на глаза.

Почему-то сидим, не встаем, не стремимся к своим...

— Эй, братки! — зовет кто-то надрывно и тошно. — Братки, помогите!

Это не нам, это тем, кто идет, разговаривая...

Монах порывается встать. Но резко, оглушая притихший мозг, раздаются выстрелы: близко, здесь, возле бэтээра.

Смех и негромкий, словно захлебывающийся голос, и слова, масляные, разноцветные, как винегрет, какие-то «хлопци», какие-то «чи!.. сгасав...»

Кто-то прикалывается, косит под хохлов?

Разум оживает, мысли начинают прыгать, как напуганный выводок лягушек, — каждая в свою сторону, в мутную воду.

«Да это настоящие хохлы, никто не прикалывается... Раненых убивают».

Еще ничего не успеваю ни решить, ни придумать, когда передо мной возникают две ноги, мощный берец в двух десятках сантиметров от моей несчастной стопы, заляпанной грязью, и бушлат, небрежно расстегнутый, и рука в обрезанной перчатке, из которой торчат пухлые, с длинными грязными ногтями пальцы.

Человек стоит к нам левым боком, глядя по сторонам. В правой руке — автомат, он небрежно держит его за рукоятку. Только что из этого автомата...

Меня вскидывает легко, словно разрядом. Клешня моя смыкается не на горле — на кадыке резко обернувшегося ко мне человека, и я тяну этот кадык на себя, и другая моя рука лезет в глаза ему, сразу в оба глаза, выщипывая их, выковыривая...

Стреляет автомат возле ноги — он нажал на спусковой крючок, — но я уже сижу на нем, на груди его; мы упали... и я рву, пытаюсь порвать лицо человека, словно оно резиновое... словно это тушка курицы, курицы, уже лишенной перьев, но еще почему-то живой, пускающей кровь и курлыкающей.

Ухо! Мое ухо отрывают! Тянет за ухо чья-то рука, скребя пальцами по черепу, собирая мою кожу под длинными ногтями...

Лежащий подо мной человек крякает, хекает и слабеет. Еще несколько секунд держу его. Правая моя рука еще лежит на горле, пальцы судорожно, насмерть сведены на так и не вырванном твердом кадыке. Левая рука — четырьмя пальцами в его полном крови рту, между пальцами что-то мягкое и

теплое, словно рука опущена в свежий коровий навоз... Большой палец вдавлен, воткнут в щеку снаружи.

— Слазь! — говорит Монах. — Надо уходить.

Я оборачиваюсь, он сидит у меня за спиной с окровавленным ножом в руке.

Озираюсь. Рядом, лицом вниз, лежит еще один труп — человек, зарезанный Монахом в спину. Я даже не видел, что хохлов было двое.

Брезгливо извлекаю руки, слезаю с человека...

Брюхо его проткнуто. Это Монах его зарезал.

— Надо уходить, — повторяет Монах.

Глаза его раскрыты широко, торчит квадратный кадык, и даже дрожать он перестал.

— Автоматы! — говорю я.

Пока Монах поднимает стволы, я вытираю грязные ноги о бушлат прирезанного, пускающего тихую кровь. У него в грудном кармане рация, лопочет что-то. Зачем-то беру ее, сую в карман.

Тянусь за берцами, вижу скрюченные, окровавленные пальцы своих рук.

Влезаю в ботинки, грязные обледенелые лапы с трудом всовываю. Монах торопит меня.

— Ни хера больше не будет... — отвечаю, сам не зная, какой смысл вкладываю в свои слова.

Монах подает мне автомат, когда я поднимаюсь.

— Подожди, — говорю, отстраняя ствол, — помоги.

Снимаем бушлат с изуродованного мной и Монахом хохла. Словно пьяного, раздеваем — корявые руки его торчат в разные стороны, не слушаются, мешают.

Сдираю с себя куртку «комка», сырой, одеревеневший тельник. Обряжаюсь в бушлат, чувствуя голым телом тепленькое еще нутро его. Монах суетит мне автомат, снова торопит.

— Брюки бы еще переодеть... Яиц не чувствую, — говорю.

— Пойдем, Егор.

«А чего уходить? Их так легко убить... И теплей стало».

Задерживаюсь возле лежащих у дороги, Монах уже сбежал вниз, на обочину.

— Монах, а это ведь наши «собры»... Которые в школу приезжали. Там чьи-то ноги обгоревшие торчали из бэтээра. Может, это Кизя?

Бежим по пустырю, разбрызгивая тяжелые, глубокие лужи, разбрасывая из-под ног комья грязи.

«Куда? К зданиям? В овраг? Куда?»

Бежим, просто подальше от дороги, вниз, обгоняя стекающие в овраг ручьи. Никто не стреляет. Почему никто не стреляет?..

Луна трясется, отчетливая и близкая. Из Святого Спаса ее тоже видно, такую же.

Влетаем в яму — и сразу чуть не по пояс в воде. Вылезаем... Опять обдает холодом. Еле таща ноги, премся куда-то, меся грязь...

Останавливаемся у кустарника, дышим.

«Надо бы в воду залезть, обратно в овраг спуститься... Не полезут чичи в воду. Забраться там в кусты, сидеть жопой в воде... Холодно, но зато выживем...

...А утром приедет дед Мазай и заберет нас...

...Стволы зачем-то взяли... Чтобы с ними бегать, что ли? Туда-сюда по полю...

...Иди воюй, если хочешь...

...А мне все равно...»

Но нет, мне не все равно — что-то внутри, самая последняя жилка где-нибудь, Бог знает где, у пятки, голубенькая, еще хочет жизни.

— Эй!

Нас дергает с Монахом, приседаем, разом остановив дыхание. Топорщим стволы в сторону оклика.

— Кто? — спрашиваю зло, предрешенно, держа палец на спусковом крючке.

— Ташевский, ты?

Встаем... Кажется, Монах тоже улыбается.

— Хасан? Хасан, ты, что ли?

— Я, я... Не ори.

Идем, шлепая по воде, навстречу друг другу.

Со стороны дороги раздается очередь. Пригибаем головы, словно это поможет, и все равно идем.

«Бля, а рация? — вдруг вспоминаю. — Где рация? Выронил, наверное, когда бежал...»

Подходим в упор друг к другу. Ба, тут еще и Вася. И Плохиш!

У всех троих автоматы, отмечаю я.

— Вот блаженная троица... — произношу, имея в виду их, парней.

— На дорогу, что ли, ходили? — спрашивает Хасан.

Парни тоже трясутся от холода. Но впятером веселей трястись... Как славно впятером трястись.

— Бэтээры горят. «Собров» положили... — отвечаю.

— Я знаю. Больше никого не видели?

— Нет. А вы?

— Там еще четыре человека, — говорит Вася, кивая неопределенно мелко дрожащей головой.

Идем куда-то, в темноту. Входим все глубже и глубже в воду. Плохиш матерится, и мне радостно это слышать, голос его.

— Кто еще? Кто жив? — спрашиваю.

Кажется, меня от счастья трясет, а не от холода.

— Семеныч жив, — говорят мне. И еще называют имена.

— Мы к школе пробовали сходить... может, раненые остались. Обстреляли нас... — говорит мне Вася. — Они гранаты кидают под окна... туда, где мы убегали... там наших человек тридцать осталось...

Чавкаем ногами, подняв автоматы над головами.

— Чего будем делать? — спрашиваю.

Никто не успевает мне ответить — вспыхивает ракета, зависает в воздухе. Вдруг вижу школу — стоит метрах в трехстах от нас, черная.

«Из школы ракеты запускают, собаки», — понимаю мгновенно.

— В воду! — приказывает Хасан.

Разом присаживаемся, пригибаем головы к воде, скребем пальцами левых рук за дно (в правых — автоматы), цепляемся за осклизлые коряжки.

Сразу раздается стрельба, но куда-то в сторону стреляют.

Ракета гаснет, вижу по отражению в воде.

Встаем, вновь бредем, невзирая на стрельбу. Вода по грудь...

На кустистом возвышении — островком его не назовешь, оно тоже в воде, но воды там по колено, а где и по щиколотку — сидят наши... В кустах.

Кому-то, тяжелораненому, накидали веток, деревце сломленное разложили — получилась лежанка, сырая, ребристая, но все не в воде лежать.

В наши лица вглядываются, нас называют по именам, и мы называем оставшихся по именам. Голоса хриплые, сдавленно звучат, произнося русские имена.

Дымящимся ледяным утром, когда танки начали бить по школе, она была уже пуста.

Мы, очумевшие за ночь, потерявшие рассудок от холода, едва рассвело, побрели куда-то, не способные ни к чему, тупые...

Но по школе начали стрелять с дороги, и мы остановились.

Стояли по пояс в воде, глядя на школу, кривили рты, издававшие сип-

лые звуки. А школа была пуста. Там уже убили почти всех, кто приехал сюда, чтобы умереть. Мы, оставшиеся, стояли с обожженными лицами, с обледеневшими ресницами, с больным мозгом, с пьяным зрением, с изуродованными легкими, испытавшими долгий шок...

Вышли к дороге, и нас подобрали, недоверчиво глядя.

Горелый, черный асфальт растрескался, как сохлый хлеб, когда мы взошли на него. Мимо летела ласточка и коснулась крылом моего лица.

«Мир будет».

В комендатуре мы обмылись теплой водой. Вяло плескались — голые худые мужчины, — касаясь друг друга холодными ногами, усталыми и ослабевшими руками, осклизлыми спинами.

Под ногтями, в густой черной окаемке, собрались овражная слизь и грязь, и кора древесная, и, наверное, Санина кожа, содранная, когда я цеплялся за него, и кожа того, зарезанного...

Болели разодранные ладони, тяжело ныло надорванное ухо, туманно и тошно саднило пробитую голову.

Переоделись.

Нас поили чаем и водкой, кормили. Мы лязгали зубами, глотая пищу, и скребли ложками о дно банок. Пили и никак не могли разогреться, развеселиться. И кашляли долго, нудно, истошно. И редко смотрели друг другу в глаза.

Появился деловитый чин, знакомое лицо, обросшее бородой. Ну да, Черная Метка... Увел Семеныча.

Через час мы поехали к школе, приодетые в теплое, отстрелявшие свое бойцы, недобитки расформированного отряда...

Несколько саперов с нами, солдатики.

Ходили молча по коридорам, искали что-то.

Никого уже не было в коридорах — ни Скворца, ни Кеши, ни Андрюхи-Коня, никого...

В овраге, возле школы, выставив локти и колени, и разбитые головы, лежали неузнаваемые, неузнаваемое...

Трупы своих чеченцы забрали.

Плохиш раздобыл под досками своей порушенной кухоньки бутылку водки. В «почивальне» стоял и пил ее один, из горла́...

— Меня ведь никто не ждет. А я приеду, — сказал Плохиш.

«А они — нет», — вот что хотел он сказать.

Саперы сняли несколько растяжек на лестницах и в «почивальне».

— Качели посмотрите... — попросил я саперов.

Они накинули веревку на качели, потянули — и стульчик для качания улетел к воротам, покореженный. Я, стоявший в грязном коридоре, в воде, дернулся от звука взрыва и потерял сознание...

Били по щекам, плескали водой в лицо...

«Даша», — подумал я. Имя прозвучало во мне близко и тепло, как удар сердца.

...Снова пили, приехав в Ханкалу, и наш куратор обещал нам ордена. Вася послал его на хер, и куратор ушел и больше не приходил.

Пьяных, нас отвезли в Моздок. Ехали с колонной, в одной из машин, в кузове. Кто-то блевал за борт.

При выезде из Чечни парни вылезли из машины и расстреляли знак, на котором так и было написано — «Чечня». Всем почему-то казалось, что если по нему долго стрелять, то он упадет. Но пули лязгали, а знак не падал. Тогда его выкорчевали и бросили, несмотря на то что откуда-то взялся целый полковник и толкал нас, и орал матом на Семеныча.

Семенычу же было все равно — Хасан сказал, что они с Черной Меткой выбили на нас, на побитый отряд деньги, много денег. И Семеныч зажал себе треть, и Черная Метка треть. А остальные, быть может, отдадут нам. Но, может, и не отдадут.

— А ты хер ли хотел? — сказал Хасан, хотя я ничего не хотел и ничего не

говорил. — Помнишь, он нас гонял по ночному Грозному? От этого задания спецы из ФСБ отказывались...

— Голимый кандец светил, — вставил кто-то.

— Семеныч сам напросился тогда... — закончил Хасан и потом еще что-то говорил.

Монах непослушно и непонимающе тряс головой, словно пораженный какой-то дурной болезнью. Он не слышал и не слушал никого.

В Моздоке парни уже протрезвели и несколько часов лежали на рюкзаках, глядя в небо так долго и так внимательно, как никогда в жизни, наверное, не смотрели. Если только в детстве?

В самолет вместе с нами, хмурыми, полезла пугливая, замурзанная псина. Ее шуганули, она отбежала, а потом снова метнулась в разверзнутое нутро «борта», увиливая от пугающих и топающих ног.

— Куда! А! Ах, ты! — заорали пацаны, отчего-то развеселившись.

— Ну, давай, сука, давай! — необыкновенно нежно зазвал ее к себе Вася. — Сука чеченская! В России кобели такие есть! Ого-го! Давай, милая...

В самолете Хасан, что-то разыскивая в куртке камуфляжа, вытащил из кармана карты — те самые, в которые мы играли, когда летели сюда. Карты отсырели, раздулись, стерлись.

Подумал вяло, что в этом есть какой-то смысл: карты... мы в них играли... в карты... когда летели сюда... Но в этом не было никакого смысла.

Я смотрел в потолок поднявшегося в небо «борта» и касался безвольной рукой псины, все еще боящейся нас. Бока ее, худые и грязные, дрожали.

«Вся тварь совокупно стенает и мучится доныне», — выплыла в моей голове большая, как облако, фраза.

Мне казалось, что я плачу и собаку обнимаю. Что шепчу: «Сученька моя, прости меня, сученька... пусть меня все простят... и ты, сученька моя...»

Мне так казалось. Но я не плакал, глядя сухими глазами в потолок. Ни у кого и ни за что не просил прощения.

S U M M A R Y

There is sex, but no eroticism at all
Round Table Talk at the IK summing up the returns of the year

Slava Taroshchina
To remember Stalin
Review of TV-series CHILDREN OF ARBAT by Andrei Eshpai and MOSCOW SAGA by Dmitry Barshchevsky after novels by Anatoly Rybakov and Vasily Aksyonov respectively (Russia)

Andrei A.Eshpai:
«To observe oneself today is no easier, than in the 30s»
Jeanna Vasilyeva talks to the film-maker

Anjelika Artyukh, Dmitry Komm
Arts of love and war
Review of Zhang Yimou's HOUSE OF FLYING DAGGERS (China — Hong-Kong)

Nina Tsyrkun
A jagged blade
Review of Mira Nair's VANITY FAIR (USA — Gr Britain)

Vyacheslav Glazychev
Apology of TV-viewing
Personal headline

Dmitry Komm
The lord of illusions
Portrayal of Mario Bava

Viktoria Belopolskaya
What's up with vérité?
Amsterdam-2004

Andrei Krasnyashchikh
Playing cinema
Characters of cult movies in kids' games and parables

Sergei Muratov
Up the down staircase
Preface towards the known essay by Gunter Anders

Gunter Anders
World as phantom and matrix
Reflections over TV and radio

Natalya Ryazantseva
In memoriam of long and happy life
Remembrance of script-writer Valentin Ezhov

Valentin Ezhov, Alexey Glazkov
Acrikhinic ball
Synopsis

Elfrida Elinek
A Jump
Speech on occasion of rebirth of Vienna psychoanalytical ambulance (1999)

Zakhar Prilepin
Pathologies
Excepts from the novel

№ 11564 пс

22 АПР 2005

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Евгения Субботина, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 28.02.05. Подп. к печати 21.03.05
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 13,84
Заказ 4916. ГП «Московская типография №13»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6751
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2005

Журнал издается при поддержке телеканала СТС

Журнал издается при поддержке телеканала ТНТ

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

Тираж 1-го завода 3000 экз. E-mail: type@printshop13.ru http://www.printshop13.ru

Джульетта Мазина –
звезда фильмов
неореализма

Ольга Николаева (Солнце) –
звезда реалити-шоу
ДОМ-2 на ТНТ

реалити-шоу
ДОМ 2
ПЕРВАЯ ВЕСНА

КАЖДЫЙ ДЕНЬ
в 21.00

НА ТЕЛЕКАНАЛЕ
ТНТ

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, С.АНАШКИНА, А.АРТЮХ, К.БОГУСЛАВСКОЙ, Э.БОЯКОВА, Г.БРУСКИНА, Е.ГУСЯТИНСКОГО, А.ДОЛИНА, А.ЗЕЛЬДОВИЧА, Д.КОММА, Е.КУТЛОВСКОЙ, И.ЛЮБАРСКОЙ, В.МИЗИАНО, Д.А.ПРИГОВА, К.СЕРЕБРЕННИКОВА, Н.ЦЫРКУН, Б.ЮХАНАНОВА

В РУБРИКЕ «ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»

Конец артхауса? Редакционная анкета

Искусство без денег. Деньги без искусства. «Круглый стол» «ИК»

В РУБРИКЕ «РЕПЕРТУАР»

«4» Ильи Хржановского

«УДАЛЕННЫЙ ДОСТУП» Светланы Проскуриной

«АВИАТОР» Мартина Скорсезе

«БЛИЗОСТЬ» Майка Николса

В РУБРИКЕ «КОММЕНТАРИИ»

ВЯЧЕСЛАВ ГЛАЗЫЧЕВ

МАРИНА ДАВЫДОВА

ИВАН ФОРГАЧ

ИВАН ВЫРЫПАЕВ

В РУБРИКЕ «ИМЕНА»

ПАВЕЛ КАПЛЕВИЧ

СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА

В РУБРИКЕ «РАЗБОРЫ»

Роттердам-2005: российский артхаус в европейском доме

Русское кино: deadline близок? Разговор пессимиста и оптимиста

В РУБРИКЕ «MEDIA»

Образ реальности на ТВ: продолжение темы

В РУБРИКЕ «ОПЫТ»

ФЕДОР БОНДАРЧУК

ЖАН-ПОЛЬ БЕЛЬМОНДО

В РУБРИКЕ «ПУБЛИКАЦИИ»

Ивлин Во

В РУБРИКЕ «ЧТЕНИЕ»

Александр Миндадзе. ОТРЫВ

Иван Вырыпаев. ЭЙФОРИЯ